Mi Musica en 2026

Ensayo mediante una iA.

Enrique Cuéllar Torres

Mi Musica en 2026

Enrique Cuéllar Torres

Todos los derechos reservados © 2026

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, almacenada en un sistema de recuperación o transmitida en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el permiso previo por escrito del autor, excepto en el caso de breves citas incorporadas en artículos y reseñas críticas.

El autor se reserva el derecho exclusivo de otorgar permiso para la reproducción y distribución de este material.

El contenido y las ideas presentadas en este libro son propiedad intelectual del autor.

Mi Musica en 2026

1. INTRODUCCIÓN
2. El sonido que nadie me pidió
3. Lo que queda cuando el último acorde se apaga
4. Capítulo 1
5. El primer sonido que me eligió
6. De dónde viene alguien que no sabe de dónde viene
7. Capítulo 2
8. La gramática que nunca aprendí
9. Amar un idioma sin saber leerlo
10. Capítulo 3
11. La primera nota que fue mía
12. El momento exacto en que escuchar se convirtió en crear
13. Capítulo 4
14. Tocar sin mapa
15. Lo que la improvisación sabe que la teoría no puede explicar
16. Capítulo 5
17. Cuando la máquina tocó primero
18. Los meses en que usé IA y lo que encontré al fondo de esa experiencia
19. Capítulo 6
20. Lo que la máquina no podía equivocarse
21. La diferencia que no tiene nombre pero que se siente en el cuerpo
22. Capítulo 7
23. La belleza del sonido roto
24. Por qué el error es la firma del creador humano
25. Capítulo 8
26. Memoria del cuerpo, memoria del sonido
27. Las músicas que existieron antes de que aprendiéramos a escribirlas
28. Capítulo 9
29. Sonar en el ruido
30. Publicar música verdadera en el año en que las máquinas inundaron las plataformas
31. Capítulo 10

32. El que escucha también crea
33. Sobre el hobby, la comunidad y hacer música para nadie y para todos
34. Capítulo 11
35. Aprender todo a la vez
36. La curva que no tiene principio ni final, solo siguiente nota
37. Capítulo 12
38. Solo sé que no sé nada, y eso es suficiente
39. Releyendo el origen desde donde estoy ahora
40. Capítulo 13
41. Crear en la era de las máquinas que cantan
42. Qué significa hacer música humana cuando la música ya no necesita humanos
43. EPÍLOGO
44. La próxima nota todavía no existe

INTRODUCCIÓN

El sonido que nadie me pidió

Lo que queda cuando el último acorde se apaga

Eran las once y cuarto de la noche y el silencio que siguió al último acorde tenía una textura distinta a todos los silencios anteriores de ese día. No era el silencio de una pausa, ni el silencio de alguien que espera. Era el silencio específico de algo que acaba de terminar de existir, que acaba de cruzar el umbral desde la nada hasta el ser, y que ahora simplemente está ahí, sin pedir permiso, sin tener a dónde ir.

Levanté los dedos de las teclas muy despacio, como si el gesto brusco pudiera romper algo. La pieza había durado poco más de cuatro minutos. Había tardado en construirla —si es que "construir" es la palabra correcta para lo que hago, que es algo más parecido a dejar que las cosas se acomoden solas mientras uno las observa con los dedos— casi tres sesiones repartidas a lo largo de cuatro días. No hay nadie que la haya encargado. No hay ningún cliente esperando la entrega. No hay una fecha límite, no hay un briefing, no hay nadie que vaya a preguntarme mañana cómo va. Hay, solamente, esta pieza que ahora existe y que antes no existía, y el silencio particular que deja detrás de sí cuando termina.

Me quedé sentado durante un rato que no supe medir. En la pantalla del ordenador, la forma de onda de lo que acababa de grabar se veía como una geografía de montañas pequeñas e irregulares, ninguna igual a la anterior, con valles abruptos donde la dinámica cayó y crestas densas donde algo se acumuló sin que yo lo planeara del todo. Un técnico de sonido con formación diría que esa forma de

onda tiene problemas. Que aquí falta compresión, que allá hay demasiado nivel en las frecuencias medias, que esto no está masterizado para las plataformas de streaming. Y tendría razón en todo eso. Aun así, esa forma de onda irregular, imperfecta y ligeramente caótica contiene algo que en ese momento de silencio me resultó más verdadero que cualquier cosa que hubiera podido planificar.

Esto es 2026, y yo sigo haciendo esto.

Permíteme presentarme sin artificios, porque los artificios serían lo único que no encajaría aquí. Me llamo Enrique Cuéllar Torres. No soy músico de formación. No leí una partitura en mi vida, o más exactamente: intenté leerlas en un par de ocasiones y el lenguaje nunca aterrizó en mí con la naturalidad que necesitaba para que valiera la pena continuar. No sé teoría musical en el sentido académico del término. Si alguien me habla de modos, de escalas en su nomenclatura técnica, de cifrados armónicos, o de contrapunto, puedo seguir la conversación durante un rato —el tiempo suficiente para que el interlocutor no sepa con certeza cuánto entiendo— pero eventualmente el hilo se pierde y quedo a la intemperie de mi propio desconocimiento. No tengo ningún título que enmarcar en la pared. No pasé por un conservatorio. Nadie me enseñó esto de manera sistemática.

Y sin embargo, si en este momento abres Spotify, Tidal, Deezer o YouTube y buscas mi nombre, encontrarás música mía. No mucha, no viral, no diseñada para ningún algoritmo. Pero está ahí. Existe en esas plataformas con la misma presencia digital que la música de personas que estudiaron durante años para hacer exactamente lo que hacen. Eso me sorprende todavía. Me sigue sorprendiendo cada vez que lo pienso, no con la sorpresa de quien no se lo merece —esa clase de

falsa modestia no le hace bien a nadie— sino con la sorpresa genuina de quien descubrió que el territorio era más amplio de lo que le habían dicho que era.

Este libro nació de esa sorpresa, de ese silencio después del último acorde, y de una pregunta que en 2026 ha dejado de ser retórica para volverse urgente e incómoda: si un algoritmo puede generar una canción completa en cuatro segundos, si la inteligencia artificial puede producir música que el 97% de los oyentes no distingue de la música hecha por un humano, entonces, ¿qué justifica que alguien como yo invierta horas y días en construir algo imperfecto, sin garantías, sin formación, sin un estudio profesional, sin nadie esperando el resultado?

No voy a responder esa pregunta todavía. Sería demasiado rápido, y la respuesta apresurada mataría lo que hay de vivo en la pregunta. Pero puedo decir que hay una respuesta, y que esa respuesta no tiene la forma que yo esperaba cuando empecé a buscarla.

Hay una cosa que ocurre en el cuerpo cuando una pieza que estabas construyendo de repente encuentra su centro de gravedad. No es exactamente alegría, aunque tiene algo de eso. No es satisfacción en el sentido productivo de la palabra, aunque también hay algo de satisfacción. Es algo más parecido al reconocimiento: como cuando estás buscando una palabra que se te ha escapado y de pronto aparece, y el cerebro hace ese pequeño clic que indica que era exactamente esa, que no podría haber sido ninguna otra. Con la música, ese clic ocurre en algún lugar entre el oído y el pecho, y cuando ocurre, el tiempo se organiza de manera diferente alrededor de él. Los minutos anteriores, los que pasaste buscando sin saber qué buscabas exactamente, de repente tienen sentido. Y los minutos posteriores, los del silencio que describí al principio, son una especie

de gratitud silenciosa hacia ese proceso que llegó a algún lugar.

Llevo varios años haciendo esto en distintos grados de seriedad y constancia. Hubo períodos de abandono, períodos de exploración intensa, períodos en que me pregunté si tenía algún sentido continuar. Hubo también, lo confesaré sin dramatismo porque es parte honesta de la historia, un período en que intenté incorporar herramientas de inteligencia artificial a mi proceso creativo, con resultados que fueron simultáneamente asombrosos y profundamente incómodos, de una manera que tardé un tiempo considerable en poder articular con claridad. Eso también forma parte de lo que quiero contar aquí.

Pero el punto de partida es ese silencio de las once y cuarto de la noche. Ese silencio que nadie me encargó producir.

Hubo un momento, hace algunos meses, en que alguien que sabe mucho de música —formación clásica, años de conservatorio, un oído que puede identificar una modulación antes de que termine de ocurrir — escuchó una de mis piezas sin saber de antemano quién la había hecho. Me preguntó qué había estudiado. Le dije la verdad: nada, o casi nada, dependiendo de cómo uno defina el estudio. Hubo una pausa que podría haber sido incómoda y que en cambio fue algo más interesante, algo parecido a la perplejidad honesta.

—¿Y cómo sabes cuándo algo está bien? —me preguntó.

No supe responder en ese momento. O supe responder pero no tenía las palabras precisas. Lo que sí sabía, con la certeza que da el cuerpo antes que la mente, es que hay algo que ocurre cuando algo está bien: lo mismo que ocurre cuando dejo de buscar la nota y la nota simplemente aparece. No es una respuesta que satisfaga a quien necesita criterios técnicos externos. Pero es la única que tengo, y en algún punto tuve que dejar de disculparme por eso.

Ese "dejar de disculparme" es quizás el arco central de este libro, aunque no lo presente como una conquista épica porque no lo fue. Fue un proceso más silencioso, más gradual, con sus propias regresiones y sus propias dudas que aparecen de vez en cuando todavía, porque nadie se libra del todo de la voz que pregunta si tiene derecho a hacer lo que hace. La diferencia está en qué haces con esa voz: si la obedeces o simplemente la escuchas y continúas de todas formas.

Estamos en 2026. El panorama de la creación musical ha cambiado de maneras que no hace demasiado tiempo parecían ficción especulativa. Las plataformas donde está mi música están también llenas —desbordadas, en realidad— de música generada por algoritmos. Una proporción significativa de lo que cualquier oyente consume hoy sin saberlo no tiene un origen humano en ningún sentido convencional del término. No hubo nadie sentado a las once de la noche frente a un instrumento. No hubo silencio después del último acorde porque no hubo nadie ahí para experimentar ese silencio. Hubo un proceso computacional que optimizó hacia ciertos patrones estadísticos de lo que suena bien, y el resultado es, en muchos casos, técnicamente impecable.

Y sin embargo aquí estoy, tardando cuatro días en construir algo que durará cuatro minutos y que probablemente escuchará un número de personas que cabe en una sala pequeña.

La pregunta obvia es por qué. La pregunta menos obvia, y la más interesante, es qué revela ese "por qué" sobre lo que significa hacer algo con las manos —o con los dedos, o con el cuerpo entero, que es como en realidad se hace la música— en un momento histórico en que "hacer algo" ya no es condición necesaria para que ese algo exista.

No voy a resolver esa pregunta en estas páginas de la manera en

que se resuelve un problema de lógica. Lo que sí voy a hacer es recorrer el territorio de esa pregunta desde adentro, desde la experiencia concreta de alguien que no tiene la perspectiva del teórico ni del crítico cultural ni del filósofo de la tecnología, sino únicamente la perspectiva de quien lleva años sentado frente a sus instrumentos, tarde en la noche, construyendo sonidos que nadie le pidió y que termina mandando al mundo de todas formas porque algo en él necesita que existan fuera de la habitación.

Este no es un libro sobre cómo aprender música. No hay ejercicios, no hay método, no hay camino prescriptivo que seguir. Este es un libro sobre qué ocurre cuando alguien que no sabe lo suficiente decide crear de todas formas, y qué descubre en ese proceso que tal vez no habría descubierto si hubiera esperado a saber suficiente. Que es, en definitiva, un libro sobre la diferencia entre el permiso que viene de afuera y el permiso que uno se da, contra toda lógica y sin garantías de resultado, en el silencio de las once de la noche cuando el último acorde acaba de apagarse.

Hay una imagen que vuelve a mí con frecuencia cuando pienso en este camino. Es la imagen de alguien que entra en un bosque sin mapa. No porque sea valiente —la valentía requiere ser consciente del peligro, y muchas veces yo simplemente no lo era— sino porque el bosque estaba ahí y había algo dentro que quería ver de cerca. Esa persona aprende el territorio caminándolo, no estudiándolo desde afuera. Comete los errores específicos del bosque que tiene delante, no los errores genéricos de todos los bosques posibles. Y eventualmente, si sigue caminando el tiempo suficiente, el territorio empieza a tener una lógica que solo se aprende desde adentro, desde los pies mojados y las ramas en la cara y el momento inesperado en que aparece un claro y la luz cae de una manera que ningún mapa habría podido

predecir.

La música, para mí, ha sido ese bosque. Y este libro es el intento de describir lo que encontré mientras lo cruzaba, incluyendo lo que no esperaba encontrar, incluyendo lo que a veces fue incómodo o frustrante, incluyendo el período en que quise encontrar un atajo y lo que ese atajo me enseñó precisamente por las razones equivocadas.

Hay canciones mías circulando ahora mismo en plataformas digitales, en este momento en que lees esto. Eso me parece, todavía, un hecho extraordinario. No porque crea que sean canciones extraordinarias, sino porque el trayecto desde el amor por la música hasta la creación de música, para alguien sin formación, sin teoría, sin un plan claro, no es un trayecto obvio ni garantizado. Y sin embargo ocurrió. Ocurre. Sigue ocurriendo cada vez que me siento frente al instrumento y dejo que los dedos encuentren lo que la mente todavía no sabe que estaba buscando.

La pregunta que planto aquí, la que no resolveré todavía pero que acompañará cada capítulo de lo que sigue, es esta: en el año en que las máquinas aprendieron a cantar mejor que la mayoría de nosotros, ¿qué queda de specific y de irreemplazable en el gesto humano de hacer música desde el desconocimiento, desde el error, desde la imperfección radical de quien crea sin saber del todo cómo?

La respuesta empieza mucho antes de 2026. Empieza, como casi todo lo que importa, en la infancia, en un sonido específico que llegó antes de que hubiera palabras para recibirlo.

Capítulo 1

El primer sonido que me eligió

De dónde viene alguien que no sabe de dónde viene

Tenía siete años y no sabía que aquello que me estaba ocurriendo tenía un nombre.

Era una tarde de invierno, o eso recuerdo, aunque la memoria de la infancia tiene esa característica particular de colapsar las estaciones en estados de ánimo más que en fechas verificables. Lo que sí recuerdo con una nitidez que no ha perdido filo con los años es el sonido que salía del aparato de música en el salón de casa, y la sensación de que ese sonido estaba haciendo algo dentro de mí que yo no había autorizado. No era simplemente que me gustara. Era algo más físico y más extraño: era como si la música hubiera encontrado una frecuencia que yo no sabía que tenía, y estuviera haciendo vibrar algo en el pecho que hasta ese momento había estado completamente quieto.

No recuerdo exactamente qué canción era. Hay una parte de mí que querría poder decirte aquí que era algo específico y elegante, alguna pieza con nombre y apellidos que dotara a este origen de una cierta nobleza narrativa. Pero la verdad es que el recuerdo de la música concreta se ha difuminado con el tiempo, y lo que permanece intacto no es la canción sino la experiencia de ser alcanzado por ella, la manera en que el sonido entró por los oídos y decidió quedarse mucho más adentro de lo que cualquier sonido ordinario tenía derecho a quedarse. Había algo en aquello que no era decorativo. No era música de fondo. Era música que exigía atención aunque tú no la

hubieras invitado a hacerlo.

Me quedé quieto en el umbral de la puerta del salón. No sé cuánto tiempo estuve ahí de pie. En la infancia el tiempo funciona de manera diferente: se estira y se contrae según la intensidad de lo que ocurre, sin la tiranía del reloj que llegará después. Recuerdo que no quería interrumpir nada, que había algo en el gesto de quedarme quieto que me parecía la respuesta correcta a lo que estaba sonando, como si moverme fuera a romper un pacto tácito que la música y yo acabábamos de establecer sin consultarlo con nadie.

Eso es lo primero. Antes de cualquier instrumento, antes de cualquier intento de crear, antes de todo lo que vendría después, estuvo eso: la quietud involuntaria de un niño de siete años en el umbral de una puerta, alcanzado por un sonido que no entendía pero que reconocía.

Hay una diferencia entre escuchar música y ser tocado por la música, y durante mucho tiempo no tuve las palabras para describir esa diferencia, aunque la vivía con una claridad que no necesitaba palabras. Escuchar es un acto que uno hace. Ser tocado por la música es algo que le ocurre a uno sin que medie ninguna decisión. En el primero hay voluntad, hay elección, hay una orientación del oído hacia el sonido. En el segundo hay algo parecido a la rendición, aunque esa palabra suene dramática para lo que en realidad es simplemente un estado de permeabilidad. La música entra y encuentra algo que estaba esperando sin saber que esperaba.

Durante la infancia, esa distinción era el territorio completo de mi relación con la música. No tocaba ningún instrumento. No había lecciones de ningún tipo, no por privación ni por abandono, sino simplemente porque no era algo que estuviera en el mapa de mi mundo familiar de una manera obvia. La música era algo que existía

en los altavoces, en la radio, en la televisión, en los cumpleaños, en los coches de los adultos, y era algo que yo recibía con una intensidad desproporcionada respecto a la de cualquier otra persona de mi entorno, aunque en ese momento no tenía forma de saberlo porque los niños no tienen acceso al interior de los demás niños, no saben si lo que sienten es extraordinario o simplemente normal y no comentado.

Lo que sí sabía, porque lo sentía con todo el cuerpo, es que ciertos sonidos hacían algo que otros sonidos no hacían. No era una cuestión de gusto en el sentido superficial del término, en el sentido de preferir una cosa sobre otra. Era más profundo que eso, y más misterioso: había músicas que simplemente me atravesaban, que llegaban a algún lugar que no tenía nombre, y había músicas que sonaban y ya está, que existían en el espacio sin dejar ninguna huella particular. Esa diferencia me parecía la diferencia más importante del mundo, aunque no hubiera podido decirte por qué.

Hubo una tarde, tendría unos nueve o diez años, en que estaba en casa de un amigo cuyo padre tocaba la guitarra. No era un músico profesional ni nada parecido, era simplemente un hombre al que le gustaba tocar la guitarra los fines de semana, y esa tarde estaba sentado en la cocina con la guitarra apoyada en la rodilla, tocando algo que no tenía forma de canción reconocible, algo que parecía más una conversación consigo mismo que una pieza con principio y final. Y yo no podía apartar los ojos de sus manos.

Había algo hipnótico en la manera en que los dedos de su mano izquierda se movían por el mástil, presionando cuerdas, formando formas que yo no podía descifrar pero que producían ese sonido específico, ese sonido de guitarra que cuando es acústico y está a dos metros de distancia tiene una presencia completamente diferente a cuando sale de los altavoces. No es solo el volumen ni la calidad del

audio. Es que puedes oír la madera. Puedes oír la tensión de las cuerdas. Hay un componente físico, casi táctil, en la experiencia de estar en la misma habitación que un instrumento que alguien está tocando, y ese día fue la primera vez que tuve acceso a eso.

El padre de mi amigo tocó durante veinte minutos o así, sin interrupciones, sin que nadie le prestara particular atención excepto yo, que estaba paralizado en mi silla con la extraña certeza de estar presenciando algo importante sin tener categorías para describirlo. Cuando terminó, me preguntó qué me había parecido con la despreocupación de quien no espera ninguna respuesta particular de un niño de diez años. Le dije que me había gustado mucho. Él asintió y fue a buscar algo en la nevera.

Me quedé mirando la guitarra apoyada contra la pared.

Quería tocarla. No en el sentido de tener curiosidad por el objeto, sino en el sentido de una necesidad que venía de un lugar que no sabría localizar ahora ni entonces. Quería poner los dedos en esas cuerdas y ver qué pasaba, ver si yo podía hacer que apareciera alguna versión, por torpe que fuera, de lo que acababa de escuchar. No lo hice, porque no me lo habían ofrecido y pedirlo me pareció una intromisión en algo que no era mío. Pero el deseo quedó ahí, instalado en algún lugar del pecho, sin urgencia inmediata pero sin irse tampoco.

Esa es quizás la primera vez que aparece en mi historia la brecha que definiría tantos años de mi relación con la música: la brecha entre el amor y la capacidad, entre el sentir y el hacer, entre querer poner los dedos en las cuerdas y no tener ninguna guía sobre cómo hacerlo ni, en ese momento, el contexto que lo hiciera posible.

La adolescencia ensanchó esa brecha sin resolverla. La música se

volvió más urgente, más central, de la manera en que se vuelven urgentes y centrales todas las cosas que en la adolescencia uno no sabe todavía cómo nombrar pero que ya no puede ignorar. Había canciones que escuchaba y que producían en mí algo que hoy describiría como reconocimiento: no de la canción específica, porque muchas las escuchaba por primera vez, sino de algo en la canción que parecía describir un territorio interior que yo no sabía que tenía hasta que la canción llegó y lo señaló. Eso es lo que hacen ciertos tipos de música con ciertos tipos de oyentes, y cuando ocurre, la música deja de ser entretenimiento y se convierte en otra cosa, en algo más parecido a un idioma para cosas que no tienen otro idioma.

En esos años intenté aprender a tocar la guitarra un par de veces. Digo "intenté" con la honestidad necesaria para que quede claro que no fue un intento sostenido ni disciplinado. Hubo una guitarra que llegó a mi vida de una manera que ya no recuerdo con exactitud, y hubo un período de algunas semanas en que la cogía y colocaba los dedos con torpeza y producía sonidos que no se parecían en nada a lo que quería producir, y la frustración de esa distancia entre el sonido deseado y el sonido real era tan concreta y tan inmediata que el instrumento terminaba volviendo a su rincón antes de que hubiera aprendido nada que pudiera llamarse habilidad.

El problema, que entonces no sabía identificar como tal, era que estaba intentando aprender en la dirección equivocada para mí. Estaba intentando aprender la guitarra, no la música. Estaba intentando dominar el instrumento como objeto técnico, con sus acordes y sus posiciones y su lógica mecánica, antes de haberme preguntado qué era lo que yo quería decir con él. Es un error perfectamente comprensible: cuando uno no tiene formación, la ruta obvia parece ser dominar primero la herramienta y después, en algún

momento posterior y difuso, usarla para expresar algo. Pero para cierto tipo de personas, esa secuencia no funciona. La motivación para aprender la técnica tiene que venir de algo que ya quieres expresar, no al revés. Sin esa tensión hacia algo específico que te jala, la técnica es puro ejercicio abstracto, y el ejercicio abstracto sin un hacia dónde es difícil sostener cuando nadie te está calificando ni esperando el resultado.

No lo formulé así entonces. Lo que sentí entonces fue simplemente que no era capaz, que tal vez la música era para otros, que el amor que sentía por ella era la clase de amor que se tiene hacia algo que uno puede recibir pero no producir, como la gente que ama profundamente la arquitectura sin saber trazar una línea en un plano.

Esa creencia —que la música era territorio de recepción para mí, no de creación— duró más tiempo del que hubiera sido necesario. No porque alguien me la hubiera transmitido explícitamente: nadie me dijo que no podía hacer música porque no tenía formación. Fue una conclusión que saqué solo, de la manera en que uno saca conclusiones falsas sobre sí mismo cuando no tiene suficiente evidencia ni suficiente perspectiva para contradecirlas.

Hay una cosa que sí hice durante todos esos años, de manera constante y casi obsesiva, que a la larga resultaría ser mucho más formativa de lo que parecía: escuché música con una atención que no era pasiva. Escuchaba de la manera en que se lee un texto complejo: volviendo sobre las mismas partes, buscando lo que había debajo de la superficie, prestando atención no solo a lo que sonaba sino a cómo sonaba, a las decisiones de las que no sabía que eran decisiones, a los momentos en que una melodía tomaba una dirección que no esperabas y el efecto de ese giro en el interior del cuerpo. Escuchaba con el cuerpo además de con los oídos. Escuchaba buscando algo,

aunque no hubiera podido decirte con precisión qué era.

Eso que hacía entonces, esa escucha obsesiva y corporalmente comprometida, era en realidad una forma de aprendizaje. No el aprendizaje que tiene nombre en ningún currículo, no el aprendizaje que produce certificados ni calificaciones, sino el aprendizaje que ocurre cuando uno absorbe un lenguaje durante tiempo suficiente, con atención suficiente, hasta que algo de su lógica empieza a sedimentarse en un lugar que no es la mente consciente. No aprendí teoría musical escuchando música de esa manera. Pero aprendí algo que la teoría musical no puede enseñar directamente: aprendí a sentir la música como arquitectura, a percibir cómo las partes se relacionan entre sí, a entender de manera visceral, pre-verbal y no analizable, qué funciona y qué no y por qué, aunque nunca pudiera darte la explicación técnica de ninguna de esas intuiciones.

Hay estudios que documentan que el cerebro de quien aprende música de manera autodidacta y experiencial construye conexiones neurales diferentes a las del músico con formación teórica. No lo sabía entonces. Pero lo que sí experimentaba, aunque no tuviera este marco para nombrarlo, es que el mío era un tipo de conocimiento diferente, no ausencia de conocimiento. Un conocimiento del cuerpo antes que de la mente. Un conocimiento que se manifestaba en reacciones antes de manifestarse en palabras, que sabía antes de poder explicar lo que sabía.

El problema de ese tipo de conocimiento, la razón por la que tardé tanto tiempo en confiar en él, es que no tiene modo de presentarse con credenciales. No puedes mostrar una partitura que lo valide. No puedes señalar a un maestro que te lo transmitió. No puedes ubicarlo en una tradición académica con nombre propio. Y en un mundo que organiza el valor del conocimiento principalmente a través de sus

credenciales verificables, el conocimiento del cuerpo tiende a parecerle a quien lo tiene, especialmente cuando es joven, una especie de trampa: algo que parece saber pero que seguramente no cuenta, seguramente no es suficiente, seguramente no es lo mismo que el conocimiento real.

Llegué a los veinte años con ese bagaje: un amor por la música que era de las cosas más definitorias de mi vida interior, una incapacidad técnica que consideraba definitiva, y un tipo de conocimiento musical que no sabía reconocer como tal porque nadie me había enseñado a reconocerlo.

Y también con algo más, algo que entonces tampoco sabía nombrar pero que en retrospectiva me parece la pieza más importante de todas las que ya estaban en su lugar: una relación con la música que nunca había sido mediada por la obligación, por el rendimiento, por la evaluación externa. Nunca había tocado música para que alguien me calificara. Nunca había tenido que demostrar que era suficientemente bueno. Nunca había experimentado la música como tarea o como deber. La había experimentado exclusivamente como algo que me elegía, que llegaba a mí con esa fuerza particular que tienen las cosas que no se pueden explicar del todo, y que yo recibía sin intermediarios ni condiciones.

Esa pureza de relación, que en el momento parecía simplemente el resultado de no haber tenido acceso formal a la formación musical, resultaría ser una condición de posibilidad sin la cual lo que vendría después habría sido diferente, y probablemente más pequeño.

Hay un momento concreto de mis veintitantos años que necesito contarte porque en él estaba contenido, sin que yo lo supiera, casi todo lo que años después entendería sobre mi manera de relacionarme con la música. Fue una noche en que estaba solo en casa, con alguna

música sonando de fondo, en uno de esos estados de ánimo sin nombre específico que son más comunes en esa época de la vida que en ninguna otra: no tristeza exactamente, no alegría exactamente, sino algo más abierto e indefinido, una especie de disponibilidad sin objeto.

En un momento dado, por un impulso que no puedo rastrear hacia ninguna razón particular, me senté frente a un teclado que había en el piso —no recuerdo en qué circunstancias había llegado ahí, si era mío o prestado, si llevaba semanas en ese rincón o solo días— y puse los dedos en las teclas sin ninguna intención de tocar nada específico. No tenía idea de qué acordes estaba formando, no tenía ningún plan. Lo que hice fue simplemente dejar que los dedos se movieran con la misma clase de atención que ponía cuando escuchaba, esa atención que es también una forma de dejarse guiar, y escuchar lo que producían.

Lo que ocurrió a continuación es difícil de describir con precisión sin que suene a más de lo que fue. No fue una revelación, no fue un momento cinematográfico de descubrimiento del talento oculto. Lo que fue, con toda su modestia, es esto: sonó algo que no era ruido. Sonó algo que tenía una pequeña lógica interna, que tenía una pequeña dirección, que de una nota pasaba a la siguiente de una manera que no era aleatoria aunque tampoco fuera planificada. No era música en ningún sentido que pudiera haberse mostrado a nadie. Pero tenía algo de música, tenía la semilla de la cosa.

Y yo lo reconocí. Eso es lo que importa. Lo reconocí de la misma manera en que durante toda mi vida había reconocido la música que me alcanzaba: desde adentro, desde el cuerpo, desde ese lugar que no tiene nombre pero que sabe antes de que la mente formule la pregunta. Sabía que lo que acababa de producir no era accidental.

Sabía que había algo ahí, aunque minúsculo, aunque embrionario, aunque completamente ajeno a cualquier criterio técnico que pudiera invocarse. Y ese saber, ese reconocimiento, fue suficiente para que me quedara sentado frente al teclado durante un tiempo que no supe medir, siguiendo ese hilo fino con los dedos, sin plan y sin audiencia y sin ningún otro criterio que la sensación de que algo estaba ocurriendo que valía la pena no interrumpir.

No se lo conté a nadie. Eso también importa. No hubo inmediatamente una urgencia de compartirlo, de validarlo, de mostrarlo. Lo que hubo fue simplemente la experiencia de haberlo hecho, de haberlo producido en la privacidad absoluta de ese momento, y la manera en que esa experiencia se instaló en algún lugar interno con una discreción que no tenía nada de dramático pero que tampoco era trivial.

Hay una diferencia entre amar un idioma y enamorarse de él sin entenderlo, y hay una diferencia todavía más precisa entre enamorarse de un idioma y descubrir, una noche de veintitantos años frente a un teclado, que algo en ti lleva tiempo hablándolo aunque nunca te lo hayan enseñado formalmente. No es fluencia. No es dominio. Es algo más parecido a un acento que aparece de manera espontánea en las manos, que dice algo sobre dónde has estado y qué has escuchado y qué ha entrado en ti durante todos esos años de recepción intensa.

El amor que sentí de niño en el umbral de esa puerta, quieto frente a una música que hacía algo dentro de mí sin pedirme permiso, no desapareció con los años ni se convirtió en una nostalgia abstracta. Se fue sedimentando. Se fue acumulando capa sobre capa, a través de todo lo que escuché y de la manera en que lo escuché, hasta que en esa noche de veintitantos años tuvo suficiente peso para mover los

dedos de una manera que no era ruido.

Lo que no sabía entonces es que ese movimiento de los dedos era ya el principio de algo. No el principio de una carrera ni de un aprendizaje con estructura. El principio de una práctica, en el sentido más humilde y más esencial de la palabra: algo que se hace de manera regular, sin garantías, sin esperar que nadie lo note, porque el hacerlo mismo tiene un valor que no depende de lo que produzca.

Esa práctica tardó años en formalizarse, en encontrar sus instrumentos propios, sus horarios, sus rituales, sus preguntas específicas. Y tardó todavía más en producir algo que pudiera publicarse en ninguna plataforma sin que resultara indistinguible del ruido de fondo. Pero el origen estaba ahí, en esa noche sin testigos, en ese teclado prestado o abandonado, en el reconocimiento silencioso de que algo en mí llevaba años aprendiendo un idioma del que nadie me había dado clases.

La música me eligió antes de que yo supiera elegirla. Y cuando finalmente entendí eso —que la relación era así de antigua, así de anterior a cualquier decisión consciente mía— dejé de preguntarme si tenía derecho a estar en ella. El derecho no funciona así. Las cosas que te eligen antes de que sepas qué son no esperan a que compruebes tus credenciales. Simplemente ocurren, y la única pregunta real es si vas a estar presente cuando ocurran, o si vas a seguir esperando en el umbral de la puerta a que alguien te invite a entrar.

La invitación llevaba décadas hecha. Solo tardé en verla.

Capítulo 2

La gramática que nunca aprendí

Amar un idioma sin saber leerlo

Había una conversación que me producía una incomodidad específica, reconocible, que aprendí a anticipar con la misma certeza con que uno anticipa el frío antes de que llegue.

Ocurría en distintos contextos y con distintas personas, pero siempre seguía el mismo arco: alguien descubría que hacía música, se interesaba, preguntaba, y en algún punto de la conversación aparecía la pregunta técnica. No necesariamente como interrogatorio, a veces simplemente como curiosidad genuina, como ese movimiento natural de quien quiere entender mejor algo que le resulta interesante. La pregunta adoptaba distintas formas: ¿en qué tonalidad está?, ¿qué progresión de acordes usas?, ¿es una escala mayor o menor?, ¿hay alguna modulación ahí hacia el final? Y yo tenía que tomar una decisión en fracciones de segundo: o intentaba responder con la terminología que no dominaba y arriesgaba quedar expuesto en mi propia inexactitud, o confesaba directamente que no sabía cómo responder eso en esos términos.

La mayoría de las veces elegía la segunda opción, porque la primera produce una clase de incomodidad particular que es peor que la del reconocimiento honesto: la incomodidad de haberse puesto en un territorio que no es el propio y que los demás perciben aunque finjan no percibirlo. Pero el reconocimiento honesto también tiene su propio costo. La cara del interlocutor cuando uno dice "no sé teoría musical" después de haber dicho que hace música contiene,

habitualmente, un intento de ocultar algo que es una mezcla de sorpresa y perplejidad y, en algunos casos, una condescendencia que prefiere presentarse como gentileza.

Esa cara la conozco bien. Y durante años me produjo una especie de vergüenza técnica, una sensación de estar en deuda con un conocimiento que no había adquirido y que debería haber adquirido si era serio respecto a lo que hacía.

El problema es que la vergüenza técnica y la creación musical son compañeras muy malas. No porque la vergüenza no pueda ser productiva en algunos contextos, sino porque en el proceso de crear, la vergüenza opera de la manera más destructiva posible: se instala exactamente en el momento en que la intuición necesita espacio para moverse, y ocupa ese espacio con ruido. Con el ruido específico de la comparación con un estándar que no has cumplido.

Tardé tiempo en entender que esa vergüenza no era información útil sobre mi música. Era información sobre mi relación con cierta idea de lo que debería ser un músico, y esas son dos cosas completamente distintas.

No sé leer música. No en el sentido de que no sé descifrar del todo una partitura, sino en el sentido más completo: si me pones delante un pentagrama con notas, el proceso de traducir esos símbolos a sonidos en tiempo real es tan lento y tan fragmentario que no puede llamarse lectura en ningún sentido funcional del término. Es como mirar letras de un alfabeto que reconoces pero cuyos sonidos has olvidado o nunca adquiriste con fluidez suficiente. Puedes identificar los elementos uno por uno con esfuerzo, pero el flujo, la continuidad que hace que un texto se convierta en experiencia, eso no está ahí.

Lo que sí ocurrió es que la música entró en mí por otras rutas,

durante todos esos años de escucha que describí en el capítulo anterior, y sedimentó en un lugar que no es la mente consciente sino algo más parecido a la memoria del cuerpo. No sé decirte si una pieza está en Re mayor o en Sol menor. Pero sé, con una certeza que es física antes que conceptual, cuándo una nota no pertenece a donde la coloqué, cuándo una progresión toma un giro que desequilibra algo que debería estar en equilibrio, cuándo algo que suena casi bien necesita una pequeña corrección que no sé nombrar pero que mis dedos encuentran por un proceso que no tiene nada de misterioso aunque tampoco sea completamente consciente.

Eso es un tipo de gramática. No la gramática que se estudia, no la gramática que se puede explicar en un pizarrón con terminología apropiada. Pero es una gramática, con sus reglas y sus excepciones, con sus estructuras que sostienen y sus quiebres que liberan. Solo que en lugar de existir en la mente como sistema codificado, existe en el cuerpo como hábito. En los dedos que se mueven hacia ciertas posiciones con más facilidad que hacia otras. En el oído que percibe el encaje o el desencaje antes de que haya ninguna evaluación consciente. En esa respuesta somática inmediata que precede siempre a la comprensión articulada.

Hay una tarde que vuelve con frecuencia cuando pienso en esto. Era un sábado, hacía poco tiempo que había empezado a grabar mis propias cosas con alguna seriedad, y me había sentado con la intención específica de transcribir una melodía que había improvisado la noche anterior y que quería conservar. La melodía me había parecido lo suficientemente buena como para merecer ese esfuerzo, o al menos lo que en ese momento consideraba un esfuerzo: buscar la manera de anotarla para poder reproducirla con exactitud.

El problema se presentó de inmediato y con una crudeza que no

admitía excusas: no sabía cómo hacerlo. No tenía el sistema. No disponía de la herramienta para traducir lo que había en mi oído y en mis dedos a algo externo, a algo que pudiera existir fuera del momento de haberlo tocado. La única opción disponible para mí era tocarla de nuevo y confiar en que los dedos la recordaran, lo cual tiene un problema evidente: la memoria de los dedos no es la misma que la memoria escrita. Cambia. Se adapta. Se sedimenta de manera diferente cada vez que vuelves sobre ella.

Toqué la melodía esa tarde cuatro o cinco veces, y cada vez era ligeramente diferente a la anterior. No de manera dramática, no hasta el punto de ser otra melodía, pero sí lo suficiente para que la versión original —la que había surgido con esa particular sensación de encaje la noche anterior— se fuera diluyendo progresivamente en variaciones que eran todas razonablemente buenas pero ninguna era exactamente esa. No tenía un modo de volver a la fuente porque no había registrado la fuente de ninguna manera que pudiera consultar.

Me quedé sentado con esa frustración durante un rato considerable. No era la frustración del artista dramático que enfrenta la imposibilidad. Era algo más cotidiano y más concreto: la frustración del carpintero al que le falta una herramienta específica para un trabajo específico y tiene que encontrar la manera de hacer lo mismo con las herramientas que tiene, sabiendo que el resultado no será del todo idéntico a lo que habría sido con las herramientas adecuadas.

Esa frustración es real y merece ser nombrada sin romanticismos. No saber teoría musical no es una posición estéticamente pura ni moralmente superior. Tiene consecuencias prácticas concretas que no siempre son deseables. Hay cosas que no puedo hacer con la misma eficiencia que alguien que tiene ese sistema codificado disponible. Hay conversaciones en las que no puedo participar plenamente. Hay

un tipo de reproducibilidad exacta de mi propio trabajo que me cuesta más de lo que le costaría a alguien con otra formación. Negar eso sería una clase de honestidad a medias que no le hace ningún bien a este libro ni a quien lo lee.

Pero esa tarde de sábado también me enseñó algo que la frustración, cuando uno la deja estar sin apresurar la salida, a veces enseña: me senté de nuevo frente al teclado sin intentar reproducir exactamente la melodía de la noche anterior, y en cambio seguí el hilo de lo que mis dedos querían hacer en ese momento, con ese estado de ánimo, con esa luz de tarde, y lo que surgió no era la melodía perdida pero tenía su propia validez, su propia pequeña arquitectura interna, y en algún punto de esa sesión llegó un momento —ese momento que ya describí en la introducción, ese clic entre el oído y el pecho— que me dijo que algo había llegado a donde tenía que llegar.

La melodía original se perdió. Lo que encontré en su lugar también fue mío.

Eso no resuelve el problema de la gramática ausente. Pero ilumina algo sobre cómo uno aprende a operar dentro de sus propias condiciones cuando esas condiciones son fijas: no idealizándolas ni lamentándolas, sino aprendiendo cuáles son los caminos posibles desde donde uno está, y cuáles son los recursos que tiene disponibles aunque no sean los recursos canónicos para esa tarea.

Hay una analogía que me resulta útil aunque tenga sus límites como todas las analogías. Hay personas que hablan un idioma con una fluidez y una riqueza de matices completamente desvinculadas de su conocimiento formal de la gramática de ese idioma. Hablo de personas que construyen frases complejas, que manejan registros distintos, que escogen las palabras con una precisión que a veces supera la de quien ha estudiado la gramática sistemáticamente, pero

que si les preguntas cuál es el sujeto o el predicado de una oración que acaban de pronunciar perfectamente, no saben decírtelo. No porque sean ignorantes, sino porque su conocimiento del idioma llegó por una ruta diferente: por inmersión, por acumulación de uso, por exposición sostenida hasta que el idioma se incorporó al cuerpo como hábito antes de incorporarse a la mente como sistema.

Eso no hace que su conocimiento sea equivalente al de un lingüista. Son tipos de conocimiento diferentes, con capacidades diferentes y con limitaciones diferentes. El hablante nativo que no conoce la gramática formal de su idioma tiene dificultades específicas: no puede explicar sus propias reglas, no puede enseñar el idioma de manera sistemática, no puede describir con precisión lo que ocurre cuando algo suena mal. Pero tiene acceso a algo que el gramático puede tardar mucho tiempo en adquirir, o que puede no adquirir nunca del todo: el idioma como experiencia corporal, como flujo natural, como cosa viva que se habla antes de que se piense.

Mi relación con la música es algo así. No igual, porque las analogías nunca son perfectas y esta en particular tiene sus puntos de quiebre evidentes. Pero algo así.

Lo que la gramática formal proporciona que yo no tengo es una cosa muy específica y muy valiosa: la posibilidad de comunicarte con precisión sobre lo que estás haciendo con otros que comparten ese sistema. Si sé que una pieza está en Sol menor y que en el compás doce hay una modulación hacia Si bemol mayor, puedo decírselo a otro músico y ese otro músico puede seguir mi partitura o corregir mi análisis o sugerir una alternativa con referencia a algo compartido. Hay un idioma común que permite la colaboración precisa, la enseñanza sistemática, la reproducción exacta, el diálogo técnico entre iguales.

Yo no tengo acceso a eso de la misma manera. Mis conversaciones sobre lo que hago están limitadas a descripciones que son funcionales pero imprecisas: "suena más oscuro aquí", "esto tiene algo que no termina de encajar y no sé qué es", "quiero que esto tenga más peso en las frecuencias bajas sin que pierda la ligereza que tiene arriba". Son descripciones que dicen algo, pero no dicen lo mismo que diría alguien con la gramática disponible. Son traducciones desde un idioma sin nombre hacia un idioma que sí tiene nombre, y toda traducción pierde algo.

Pero hay una cosa que la gramática formal no puede proporcionar por sí sola, y que yo descubrí de manera accidental precisamente por no tenerla: la disposición a explorar sin mapa. Porque cuando tienes un sistema codificado, el sistema tiene sus propias lógicas de corrección y su propia presión hacia ciertas formas de hacer las cosas y no otras. No digo que esa presión sea necesariamente restrictiva, no en todos los casos ni para todos los músicos. Hay músicos formados que trabajan dentro de esa gramática y la habitan con una libertad y una creatividad que desafían cualquier lectura reduccionista. Pero lo que sí existe, y que conozco a través de conversaciones con músicos que sí tienen esa formación, es una cierta clase de gravedad hacia lo correcto que puede, si no se trabaja activamente en sentido contrario, producir una forma de autocensura antes de que la exploración haya tenido tiempo de llegar a algún lugar interesante.

Yo no tengo esa gravedad. O la tengo en otro lugar, en otro tipo de corrección que no es la corrección técnica sino algo más parecido a la corrección estética interna, la que viene del oído y del cuerpo y no del sistema codificado. Y esa ausencia de la gravedad técnica me ha permitido, en múltiples ocasiones, quedarme en un territorio de experimentación el tiempo suficiente para descubrir algo que un

impulso temprano hacia la corrección habría cancelado antes de que terminara de existir.

Recuerdo una sesión en la que estaba trabajando en algo que tenía, en su estado inicial, una especie de irregularidad rítmica que cualquier oído entrenado habría identificado inmediatamente como un error de compás. No sé si era un error de compás porque no sé contar compases en el sentido técnico formal. Lo que sé es que había algo ahí que no seguía un patrón regular, que se salía de una pulsación que el resto del material sugería. Y en lugar de corregirlo —no porque eligiera conscientemente no hacerlo, sino porque no tenía las herramientas para identificar exactamente qué era lo que estaba "mal" ni cómo arreglarlo de manera técnicamente precisa— me quedé en ese territorio irregular, siguiendo la irregularidad, viendo a dónde llevaba.

Llevó a algo que me parece uno de los momentos más interesantes de esa pieza. La irregularidad creaba una sensación de inestabilidad que tenía su propia energía, que hacía que el oído se pusiera en un estado de atención particular porque la pulsación que esperaba no llegaba cuando debía llegar, y esa expectativa defraudada producía una tensión que cuando finalmente se resolvía, lo hacía con más fuerza que si la resolución hubiera llegado en su momento esperado.

No sé si eso tiene un nombre técnico. Sé que funciona. Lo sé porque lo escucho y lo reconozco, con ese mismo reconocimiento corporal que ha sido siempre mi única herramienta de validación.

Hay algo que vale la pena decir sobre esa herramienta de validación, que es al mismo tiempo su mayor virtud y su mayor riesgo: cuando el único criterio disponible es interno, cuando la única pregunta que puedes hacerte es "¿esto suena a lo que quiero que suene, esto siento que es correcto?" sin tener ningún sistema externo

con el que cotejar esa intuición, entonces la calidad del trabajo depende directamente de la calidad de tu oído y de tu honestidad consigo mismo. Y la calidad del oído, en mi caso, fue construida exclusivamente por la acumulación de años de escucha atenta. Eso puede ser un instrumento muy fino o puede ser un instrumento muy limitado, dependiendo de qué escuchaste y cómo lo escuchaste y durante cuánto tiempo.

La ausencia de gramática formal te deja sin red de seguridad institucional. No hay un sistema externo que te diga que lo que produces cumple ciertos criterios objetivos de competencia técnica. Lo que tienes es tu propio oído y tu propia honestidad, y la pregunta permanente de si eso es suficiente o si hay un punto ciego estructural en tu manera de escucharte a ti mismo que no eres capaz de detectar precisamente porque es estructural.

Esa pregunta no tiene una respuesta que me tranquilice del todo. Es una de las tensiones que conviven con esta práctica sin resolverse, y aprender a vivir con ella sin que paralice, sin que produzca esa vergüenza técnica que mencioné al principio, es parte del trabajo que no aparece en ninguna partitura pero que es completamente real.

Una tarde de hace un par de años tuve acceso a una situación que no había experimentado antes: alguien con formación musical sólida —años de conservatorio, lectura de partituras, conocimiento teórico que podía articular con precisión— se sentó conmigo durante una sesión y me explicó, en tiempo real y con la paciencia de quien genuinamente quiere que entiendas, qué estaba ocurriendo armónicamente en una pieza mía que acabábamos de escuchar juntos. Me habló de la función de los acordes, de cómo la progresión creaba una cierta ambigüedad tonal que resolvía de una manera particular, de dónde estaban las tensiones y por qué se resolvían donde se

resolvían.

Escuché todo aquello con una atención que era, simultáneamente, fascinación y extrañeza. Fascinación porque estaba descubriendo que había un lenguaje preciso para cosas que yo hacía sin tener ese lenguaje, que mis intuiciones tenían descripción técnica aunque yo no las hubiera producido desde esa descripción. Y extrañeza porque en ningún momento de ese proceso de creación había pensado en ninguna de esas cosas. Lo que había pensado —o más exactamente, lo que había sentido— era mucho más simple y mucho más vago: que esto sonaba bien y aquello no, que aquí necesitaba algo que creara tensión y allá necesitaba que esa tensión se liberara, que el final tenía que llegar de una manera que dejara al oído en un estado específico que no sabría describir con palabras pero que reconocería con inmediatez.

Había llegado al mismo lugar. Por un camino completamente diferente. Con un vocabulario completamente diferente. Y con unos riesgos completamente diferentes en el trayecto, porque el mío era un camino sin señales, sin hitos de verificación, sin la posibilidad de preguntarle a ningún sistema si ibas en la dirección correcta.

No sé si eso me hace mejor o peor músico que alguien con formación. Sospecho que esa comparación es la pregunta equivocada. Creo que me hace un tipo diferente de músico, con capacidades diferentes y con limitaciones diferentes, y que la pregunta pertinente no es cuál de los dos tipos es superior sino cuál de los dos tipos es el que soy, porque eso es lo que tengo para trabajar y lo que seguiré teniendo mientras haga esto.

Lo que sí puedo decir, con la certeza que da la experiencia de haberlo comprobado repetidamente, es que la ausencia de gramática formal no es el obstáculo que creí durante años que era. Es una

condición. Como cualquier condición, tiene sus consecuencias y sus posibilidades, y el trabajo es aprender a operar bien dentro de ella, no pretender que no existe ni fingir que lo que produce es equivalente a lo que produciría otra condición diferente.

Cuando dejé de tratar el no-saber como una deuda pendiente y empecé a tratarlo como el territorio que habitaba, algo cambió en la manera en que me sentaba frente al instrumento. No cambió de golpe, y no cambió de manera permanente sin recaídas, porque las convicciones profundas se trabajan de manera mucho más lenta y zigzagueante de lo que los libros de autoayuda suelen sugerir. Pero fue cambiando, de manera gradual e imperfecta, desde una posición de disculpa hacia una posición de habitabilidad.

Habitar la propia condición no es resignación. No es rendirse a las limitaciones y declarar que son suficientes. Es reconocer que el trabajo ocurre desde donde uno está, no desde donde uno querría estar o desde donde el sistema dice que debería estar para que su trabajo cuente. El trabajo ocurre aquí, con estos dedos, con este oído, con esta gramática hecha de cuerpo y de años de escucha y de esa noche frente a un teclado prestado que describí en el capítulo anterior, sin otro sistema de validación que el reconocimiento interno de cuando algo llega a donde tenía que llegar.

Hay músicas que nacieron de no saber y que llevan décadas cambiando la historia del sonido humano. El blues nació de personas que no leían partituras. El jazz construyó su innovación más radical desde músicos que conocían profundamente la teoría pero eligieron quebrarla de maneras que la teoría sola no hubiera producido, y también desde músicos que simplemente seguían el sonido sin el mapa del sistema codificado. La música más viva de cualquier tradición tiene siempre un componente que excede la gramática

disponible para describirla, porque la gramática describe lo que ya existe y la música auténtica siempre está llegando desde algún lugar que todavía no tiene nombre.

No digo esto para elevar mi ignorancia al rango de mérito. Lo digo para señalar que la relación entre gramática y creación no es tan directa ni tan unilateral como la narrativa dominante sobre el aprendizaje musical tiende a sugerir. La gramática es una herramienta, y como todas las herramientas tiene usos para los que es insustituible y contextos en los que la ausencia de esa herramienta específica no es el obstáculo definitivo que parece.

El obstáculo definitivo, lo he aprendido, no es la ausencia de teoría. El obstáculo definitivo es la vergüenza que produce esa ausencia cuando uno permite que esa vergüenza ocupe el espacio que debería ocupar la escucha. Cuando la pregunta "¿tengo derecho a hacer esto sin saber lo que debería saber?" reemplaza a la pregunta "¿qué está ocurriendo aquí que vale la pena seguir?", el proceso creativo se detiene. No porque haya encontrado una respuesta, sino porque la pregunta equivocada no tiene respuesta que permita continuar.

Sigo sin saber leer música. Sigo sin poder explicarte con terminología precisa qué está ocurriendo armónicamente en ninguna de mis piezas. Sigo teniendo esas conversaciones en las que en algún punto tengo que reconocer que mi vocabulario técnico se acaba antes de que se acabe la conversación.

Y sigo, también, sentándome frente al instrumento y dejando que los dedos sigan el hilo de algo que el oído reconoce antes de que la mente lo articule, produciendo música que existe con la misma presencia digital que la música de quienes estudiaron durante años para hacer lo que hacen. Esos dos hechos conviven sin contradicción,

aunque tampoco sin tensión. La tensión no se resuelve. Simplemente, con el tiempo, deja de ser el tema central y pasa a ser el fondo sobre el que ocurre el trabajo, que es donde las tensiones productivas pertenecen.

Lo que la gramática que nunca aprendí me quitó, me lo devolvió de otra manera. Eso no es un intercambio perfectamente justo ni un resultado universalmente recomendable. Es simplemente lo que ocurrió, y desde donde estoy ahora, mirando hacia atrás con la perspectiva de quien ya ha hecho el camino aunque no sepa todavía con certeza hacia dónde va, ese resultado tiene su propia lógica, su propia coherencia, su propia y extraña dignidad.

Capítulo 3

La primera nota que fue mía

El momento exacto en que escuchar se convirtió en crear

Fue un martes por la noche, aunque eso tampoco importa demasiado.

Lo que importa es que hacía frío en la habitación porque había olvidado encender la calefacción, y que había una luz de flexo amarillando todo desde un ángulo, y que sobre la superficie de la mesa donde normalmente había libros y papeles y el desorden habitual de una vida que transcurre en paralelo al trabajo, estaba el teclado que llevaba semanas ahí sin que yo lo tocara con ninguna intención que no fuera la del manoseo distraído, esas notas sueltas que uno pulsa cuando pasa por delante de un instrumento sin proponerse nada, el equivalente musical de garabatear en los márgenes de un cuaderno.

Esa noche me senté frente a él de una manera diferente. No sé decirte exactamente qué tenía de diferente ese gesto porque hacia afuera debió parecer idéntico a los anteriores: hombre que se sienta frente a un teclado. Pero algo en la disposición interna era distinto, algo en la calidad de la atención que traje a ese momento era cualitativamente diferente a los manoseos anteriores, aunque tampoco era la atención intensa y deliberada de quien va a hacer algo importante. Era más bien la atención del que no tiene ningún otro sitio adonde ir esa noche, ninguna urgencia que compita con estar exactamente ahí, y por eso puede estar completamente ahí de una

manera que las noches con agenda no permiten.

Puse los dedos en las teclas sin plan. Sin siquiera la vaga intención de reproducir algo que hubiera escuchado, sin la pretensión de imitar ninguna melodía específica, sin el pequeño proyecto de "voy a intentar tocar esto". Puse los dedos en las teclas y empecé a moverlos, y lo que salió no fue música, no todavía, pero tampoco fue exactamente ruido. Fue algo intermedio, algo que tenía la textura de la búsqueda, que sonaba como los primeros minutos de cuando alguien calentiza la voz antes de cantar, ese territorio donde el sonido existe pero todavía no ha encontrado su forma.

Durante quizás diez o quince minutos, todo lo que salió de ese teclado era eso: sonido buscando forma. Notas que se probaban unas contra otras sin que ninguna combinación terminara de cuajar en algo con dirección propia. No había frustración en ese período, o si la había era tan leve que no registraba todavía como información relevante. Había, sobre todo, una especie de paciencia que no me reconocía, porque normalmente soy una persona que necesita que las cosas tengan un propósito identificable para invertir tiempo en ellas, y ahí estaba invirtiendo tiempo en algo que no tenía propósito identificable y no me parecía un problema.

Y entonces ocurrió.

No ocurrió con fanfarrias. No hubo ningún cambio dramático en la habitación ni en el estado de ánimo ni en la calidad de la luz amarilla del flexo. Lo que ocurrió fue que mis dedos encontraron una combinación de tres notas que, en la secuencia particular en que aparecieron, tenían una pequeña lógica interna, una pequeña dirección, una pequeña coherencia que las notas anteriores no habían tenido. No eran un acorde, no eran una melodía en ningún sentido que pudiera mostrarse a nadie, eran simplemente tres notas en una

secuencia que sonaba como si quisieran ir a algún lado, como si la tercera generara una espera de la que la cuarta nota todavía no existente era la respuesta natural.

Me detuve. En el silencio que siguió a esas tres notas, algo en el pecho hizo ese reconocimiento del que ya hablé en el capítulo anterior, ese clic que no es exactamente alegría ni exactamente satisfacción sino algo más parecido a la identificación de una dirección en un territorio que hasta ese momento no tenía ninguna.

Las toqué otra vez. Igual. El reconocimiento se repitió. Las toqué una tercera vez y añadí la cuarta nota que la tercera estaba pidiendo, y cuando esa cuarta nota apareció, la habitación fría y el flexo amarillo y el martes por la noche se reorganizaron brevemente alrededor de ese sonido de una manera que no había sido posible antes de que existiera.

Eso fue mío. Esas cuatro notas eran mías, en el sentido más exacto del término: nadie me las había dado, nadie me las había enseñado, nadie me había dicho que fueran las notas correctas para ese momento. Habían salido de mis dedos moviéndose en ese teclado frío, de esa particular combinación de lo que mis oídos habían acumulado durante años de escucha y de lo que mis manos encontraron cuando se les dio tiempo suficiente para buscar sin que nadie las presionara hacia ningún resultado específico.

Durante los siguientes cuarenta minutos aproximadamente no hice nada más que expandir ese hallazgo con una concentración que no había tenido en mucho tiempo para nada que no fuera trabajo. Añadí notas a las cuatro iniciales. Algunas funcionaban y algunas no, y las que no funcionaban las descartaba con una certeza que no necesitaba más justificación que el hecho de que el oído las rechazaba, ese rechazo físico que ocurre antes de cualquier análisis consciente

cuando algo no encaja en la lógica que se ha establecido. Las que sí funcionaban las incorporaba y modificaban ligeramente el territorio, abrían nuevas posibilidades de continuación, generaban nuevas expectativas que pedían nuevas respuestas.

No grabé nada esa noche. Fue el primer error que cometí en esa práctica naciente, y lo menciono porque los errores de los comienzos son también parte de la historia y a veces son los más instructivos: no grabé nada porque en ese momento el acto de grabar me pareció una interrupción del flujo, y confié en que lo recordaría. No lo recordé con exactitud. Al día siguiente, cuando volví al teclado buscando esas cuatro notas iniciales y lo que había construido a partir de ellas, encontré algo parecido pero no idéntico, algo que tenía el mismo perfume pero no la misma forma precisa, como cuando intentas recordar el orden exacto de los objetos en una habitación que visitaste una sola vez y sabes que algo está en el lugar equivocado pero no recuerdas con certeza cuál es el lugar correcto.

Lo que construí a partir de ese recuerdo impreciso fue diferente a lo que había construido la noche anterior. No necesariamente peor, quizás en algunos aspectos mejor, pero diferente de una manera que nunca podré verificar del todo porque el original solo existe en la memoria y la memoria es un instrumento notoriamente infiel a la exactitud. Esa experiencia me enseñó algo que tardé un tiempo más en aprender a respetar: el momento de la creación es tan frágil y tan irrepetible que no grabarlo cuando ocurre es perderlo, independientemente de cuánto te parezca que lo vas a recordar, independientemente de lo vívido que sea el momento mientras ocurre.

Pero ese error, con todo lo que cost, también me enseñó algo que no habría aprendido de otra manera: que el material creativo no es una cosa fija que uno descubre y que permanece ahí, esperando a ser

recuperado. Es algo que ocurre en la intersección de un momento particular, un estado de ánimo particular, una disposición física particular y una serie de decisiones que se toman en tiempo real y que no se pueden reproducir exactamente porque las condiciones que las produjeron no se pueden reproducir exactamente. Lo que puedes hacer es crear condiciones favorables para que ocurra algo de esa naturaleza, pero no puedes garantizar que lo que ocurra sea lo mismo que ocurrió antes.

Eso, que en los primeros meses fue fundamentalmente una fuente de frustración, se convirtió con el tiempo en una de las cosas que más valoro de esta práctica: la imposibilidad de la repetición exacta significa que cada sesión es, en algún sentido importante, nueva, que la pieza que emerja no existía antes y no podría haber existido en exactamente esa forma en ningún otro momento. Hay algo en eso que se parece mucho a la vida en general, aunque no quiero extraer esa analogía demasiado porque se vuelve rápidamente grandilocuente y lo que estaba describiendo era simplemente un martes por la noche con un teclado y frío y una luz amarilla.

Los primeros meses de esa práctica tuvieron una textura que solo en retrospectiva reconozco como la textura específica del comienzo de algo. En el momento, lo que sentía era mucho más modesto y más confuso: había sesiones que llegaban a algún lugar y sesiones que no llegaban a ninguno, y no tenía todavía la perspectiva suficiente para distinguir cuál era la diferencia entre unas y otras. Había noches en que me sentaba frente al teclado con la misma disposición que la noche de las cuatro notas y no surgía nada que tuviera esa pequeña lógica interna, ese tirón hacia algún lado, y me levantaba con la sensación de haber estado presente en un lugar donde no había nada que presenciar.

Esas sesiones vacías son parte de la historia con la misma legitimidad que las sesiones que producían algo. Quizás con más legitimidad, porque son las que construyen la resistencia necesaria para que la práctica no dependa de los resultados, para que uno siga sentándose frente al instrumento aunque no tenga ninguna garantía de que esa noche particular ocurrirá algo que valga la pena. Esa resistencia no se desarrolla en las sesiones buenas. Se desarrolla en las malas, en las que terminas apagando el teclado sin haber llegado a ningún lugar y diciéndote que tal vez mañana, sin que ese "tal vez mañana" sea exactamente optimismo sino simplemente la ausencia de razones definitivas para no intentarlo.

Hubo una noche en que estuve dos horas seguidas sin producir nada que me pareciera válido. No era que no sonaran cosas: sonaban cosas, muchas cosas, pero ninguna tenía esa cualidad particular que ya había aprendido a reconocer como la diferencia entre el ruido que busca y el sonido que ha encontrado. A la hora y media, con el cansancio de las manos y esa ligera irritación de quien ha invertido tiempo sin retorno aparente, estaba a punto de terminar la sesión cuando mis dedos, quizás por el agotamiento mismo que desactiva parte del control consciente, encontraron una combinación que no había explorado durante toda esa noche. No era espectacular ni extraordinaria. Era simplemente suficiente: tenía dirección, tenía una pequeña coherencia interna, tenía ese reconocimiento.

Grabé inmediatamente. Cuatro minutos de improvisación a partir de ese punto de partida tardío, con las manos cansadas y la concentración al límite de lo sostenible, y lo que quedó grabado en esas cuatro imperfectísimas e irregulares minutos es todavía, para mí, uno de los fragmentos más honestos que he producido. La honestidad del cansancio tiene una textura propia que la disposición plena y

descansada no siempre alcanza.

Había en esos primeros meses una dimensión del proceso creativo que tardé en nombrar porque durante mucho tiempo la confundí con su opuesto: el miedo. No el miedo paralizante que se conoce popularmente como bloqueo creativo, sino algo más sutil y más interesante, algo que de cerca se parece al miedo pero que en realidad es otra cosa. Era la sensación de estar al borde de algo que no se controla del todo, de que el proceso que se ha iniciado tiene su propia lógica y que si uno la sigue hasta el final llegará a algún lugar que no puede predecir de antemano. Eso produce una respuesta corporal que tiene algunos de los marcadores del miedo: el ligero aumento de la atención, la postura que se afina, la respiración que se hace algo más deliberada. Pero la dirección es la contraria: en lugar de querer salir del territorio, uno quiere adentrarse más.

Eso, que no sabía nombrar entonces pero que ahora reconocería como la diferencia entre el miedo que paraliza y la excitación que propulsa, era la señal más fiable de que algo verdadero estaba ocurriendo en una sesión. Cuando no aparecía esa sensación de borde, cuando todo transcurría en territorio completamente conocido y cómodo, el resultado era invariablemente más plano, más predecible, más correcto en todos los sentidos en que correcto significa aburrido. Cuando aparecía, cuando de repente el sonido llegaba a un lugar que mis manos no habían visitado antes y el oído no sabía del todo cómo evaluar sin escucharlo unas cuantas veces más, el resultado podía ser cualquier cosa, incluyendo el fracaso, pero la probabilidad de que fuera algo con vida propia aumentaba de manera significativa.

Aprender a seguir esa sensación en lugar de retroceder ante ella fue un aprendizaje que no tuvo un momento único de conquista sino una serie de pequeñas decisiones repetidas, cada una de las cuales se

hizo ligeramente más fácil que la anterior. La primera vez que seguí el hilo hacia un territorio que me producía esa incomodidad particular, el resultado fue caótico e inconcluso. La segunda vez fue menos caótico. La décima vez había algo en esa disposición al borde que se había vuelto familiar, que ya no me pedía que retrocediera sino que me invitaba a ver qué había al otro lado.

Al otro lado, casi siempre, había algo impredecible. Y lo impredecible, en la música que yo hacía sin formación y sin plan y sin ninguna gramática codificada que marcara los límites de lo permisible, era con mucha frecuencia lo mejor que había en la sesión.

La primera vez que alguien más escuchó algo que yo había producido fue un acontecimiento que viví con una intensidad desproporcionada respecto a sus circunstancias externas. No fue en ningún escenario ni ante ninguna audiencia formal: fue un amigo, en su casa, que escuchó unos minutos de una grabación que yo había hecho y que llevaba semanas en mi teléfono sin que nadie más que yo la hubiera oído. Le puse los auriculares con la actitud deliberadamente casual de quien no le da mayor importancia, aunque por dentro había algo que no era exactamente nervios pero se le parecía más que ninguna otra cosa disponible en mi repertorio emocional.

Lo que sentí mientras él escuchaba no fue la espera del juicio, o no solo eso. Fue algo más extraño: fue la sensación de que algo que hasta ese momento había existido únicamente en el interior, en el espacio privado de esas noches con el flexo y el teclado frío, estaba cruzando hacia el exterior por primera vez, estaba volviéndose real de una manera diferente a la que había sido real mientras solo existía para mí. Cuando uno crea en privado, la creación existe en una especie de limbo ontológico: es real para quien la hizo pero no ha sido verificada

por ninguna otra experiencia. El momento en que alguien más la escucha, la creación adquiere una existencia diferente, más expuesta y más vulnerable pero también, de alguna manera que no sé articular del todo, más completa.

Mi amigo escuchó los tres minutos y algo con los auriculares puestos, y cuando los sacó me dijo que era bonito, que tenía algo que no sabía describir exactamente, que había momentos que le gustaban especialmente aunque no pudiera decirme por qué. No fue una crítica sofisticada ni una valoración técnica. Fue exactamente lo que alguien dice cuando algo le llega de una manera que no esperaba, cuando no tenía preparada una respuesta más articulada porque no esperaba necesitarla.

Yo le dije gracias y guardé el teléfono y cambié de tema con la celeridad de quien no quiere que la conversación continúe en esa dirección porque no está seguro de poder manejar lo que esa dirección podría contener. Pero durante todo el camino de vuelta a casa, esa noche, hubo algo que no era exactamente orgullo, porque el orgullo requiere una confianza en el propio trabajo que yo no tenía todavía, sino algo más parecido a la confirmación de que lo que había producido en esas noches solitarias no era completamente un ejercicio solipsista. Que había algo ahí que podía viajar desde mi experiencia hasta la de otra persona y llegar con suficiente intacto como para producir algo en quien llegaba.

Eso no me hizo más confiado de golpe. No funciona así. Pero sí plantó algo que fue creciendo de manera lenta e irregular durante los meses siguientes: la noción de que el territorio que estaba explorando, por torpe e impreciso que fuera mi recorrido en él, era territorio real. Que lo que producía no era ruido con autocomplacencia sino algo que tenía suficiente de comunicable como para que otro lo recibiera,

aunque no hubiera ninguna gramática formal detrás que lo justificara, aunque mis manos no supieran teóricamente lo que estaban haciendo, aunque el camino hasta ahí hubiera sido completamente distinto al camino que cualquier manual de aprendizaje musical habría prescrito.

La pregunta que aparece con más frecuencia cuando cuento esta historia, al menos en la versión abreviada que cuento cuando alguien pregunta cómo empezó todo, es si no me frustré enormemente en esos comienzos, si no había una brecha insalvable entre lo que escuchaba en mi cabeza y lo que salía por las manos. La respuesta honesta es que sí, con matices. La brecha existía y era significativa. Pero tenía una característica que la hacía manejable de una manera que no habría podido predecir: era una brecha que se reducía, aunque lentamente, aunque con retrocesos ocasionales. Y en la reducción gradual de esa brecha había una satisfacción que no dependía de haber llegado a ningún destino sino simplemente de la percepción del movimiento, de la diferencia entre donde estaba hace tres meses y donde estaba ahora.

Eso es suficiente para sostener una práctica. No la certeza de llegar a algún lugar, no la promesa de un nivel de habilidad que algún día hará que la distancia entre el sonido imaginado y el sonido producido desaparezca del todo, porque esa distancia no desaparece del todo en ningún músico de ningún nivel, solo cambia de naturaleza y de escala. Lo que sostiene la práctica es el movimiento, la sensación de que algo se está expandiendo aunque no sepas exactamente hacia qué.

Hubo una noche, quizás a los cuatro o cinco meses de haber empezado con alguna regularidad, en que terminé una sesión y escuché la grabación y pensé, con una sencillez que no tenía nada de grandilocuente: esto podría ser de cualquiera. No en el sentido de que fuera genérica o anónima, sino en el sentido opuesto: en el sentido de

que tenía suficiente identidad como para pertenecer a alguien, como para ser reconociblemente la música de una persona específica con una forma específica de escuchar el mundo. No sabía si esa persona tenía talento o no en ningún sentido medible. No sabía si lo que hacía era bueno según ningún criterio externo. Pero era mío de una manera que la mera ejecución de música de otro nunca podría ser, de una manera que implicaba que algo de mi manera particular de estar en el mundo se había filtrado hacia ese sonido y había quedado depositado ahí.

Eso es lo que estaba buscando desde el umbral de la puerta con siete años, desde la cocina de mi amigo mirando las manos de su padre en la guitarra. No la habilidad, no la técnica, no la validación del sistema. Esto: que algo de lo que está adentro pueda salir al mundo en una forma que no existía antes y que no podría haber existido sin ese tránsito específico desde adentro hacia afuera.

La primera nota que fue mía no fue perfecta. No fue técnicamente correcta según ningún criterio que yo pudiera aplicar ni que nadie con formación habría necesitado para señalar sus imperfecciones. Fue cuatro notas en un martes de invierno, con frío y luz amarilla, que tenían una pequeña dirección y una pequeña coherencia y ese reconocimiento corporal que es la única herramienta de validación que he tenido siempre disponible.

Y de ahí venía todo lo que vino después: de esa disposición particular de cuatro notas que nadie me enseñó a poner juntas, que mis dedos encontraron solos porque llevaban años siendo educados por una escucha que yo no sabía que era educación, en una noche que no tenía ningún plan más ambicioso que no estar en ningún otro sitio.

El creador no es alguien que sabe lo que va a hacer antes de hacerlo. El creador es alguien que se queda sentado el tiempo

suficiente para descubrir lo que sus manos ya saben sin que nadie se los haya dicho.

Lo que no sabía entonces, y que tardé tiempo en ver con claridad, es que el territorio al que esas cuatro notas me invitaban era mucho más vasto de lo que cabía en ninguna habitación con un flexo amarillo. No era solo el territorio de mis sesiones privadas ni el de las grabaciones que nadie escuchaba todavía. Era el territorio de lo que significa hacer algo con las manos en lugar de pedirle a otro que lo haga, de producir en lugar de consumir, de añadir algo al mundo que no existía antes en lugar de recibir lo que ya existe. Ese territorio no tiene límites cartografiados. Y la ausencia de mapa, que durante tanto tiempo me había parecido una deficiencia de mi posición, resultó ser la condición exacta que ese territorio requería para ser explorado de verdad.

Capítulo 4

Tocar sin mapa

Lo que la improvisación sabe que la teoría no puede explicar

Hay una pregunta que me han hecho con suficiente frecuencia como para que haya tenido que pensar en su respuesta de verdad, no la respuesta rápida y cortés que uno da cuando no quiere que la conversación se complique, sino la respuesta que emerge cuando uno se sienta con la pregunta el tiempo suficiente para que diga lo que tiene que decir.

La pregunta es: ¿cómo sabes por dónde ir?

La pregunta implica que hay un mapa, o que debería haberlo, o que cualquier proceso creativo que se tome en serio debería poder articular una lógica de desplazamiento que fuera verificable desde afuera. Implica que hay una diferencia entre avanzar con método y avanzar sin él, y que la segunda opción no puede producir nada de valor sistemático porque carece de la estructura que convierte la experiencia en aprendizaje acumulable.

La respuesta que he llegado a dar, después de varios años de practicar algo que no sé nombrar del todo pero que voy a llamar improvisación porque es la palabra más honesta que tengo disponible, es esta: no sé por dónde voy mientras voy. Lo sé después. Y esa diferencia entre el saber prospectivo y el saber retrospectivo no es una limitación técnica que espero superar algún día. Es la condición constitutiva de lo que hago, y entender eso fue uno de los

desplazamientos más importantes que ocurrieron en mi relación con la música.

Déjame contarte cómo empieza una sesión real. No la sesión idealizada que uno describiría si quisiera quedar bien, sino la que ocurre cuando uno se sienta frente a los instrumentos con la honestidad de no tener ningún plan particularmente glorioso.

Normalmente es tarde. No por romanticismo nocturno sino porque durante el día hay demasiadas capas de ruido mental que compiten con el tipo de atención que la improvisación necesita: el ruido de las tareas pendientes, de las conversaciones que quedaron a medias, de las decisiones pequeñas que se acumulan hasta hacer imposible ese estado particular de receptividad que es lo único que el proceso creativo genuinamente requiere. La tarde avanzada tiene, para mí, la virtud de haber gastado ya la mayor parte de ese ruido. Lo que queda cuando el ruido se ha ido es algo más parecido al silencio activo, que no es ausencia de pensamiento sino una forma de pensamiento que ocurre más despacio y con menos urgencia de llegar a conclusiones.

Me siento. Enciendo el equipo o no, dependiendo de si ese día voy a grabar desde el principio o voy a dejar que algo encuentre su forma antes de registrarlo, un error que cometí al principio y que ya no cometo. Pongo las manos en el instrumento sin ningún propósito más definido que eso: poner las manos. No hay una melodía que quiera reproducir, no hay un estado de ánimo que quiera traducir, no hay una intención compositiva que esté buscando su forma. Hay, simplemente, manos sobre teclas o cuerdas, y la disposición a escuchar lo que ocurre cuando empiezan a moverse.

Los primeros diez o quince minutos de cualquier sesión son, con muy pocas excepciones, territorio de calentamiento en el sentido más literal del término. No en el sentido de ejercicios técnicos de

preparación, sino en el sentido de que el cuerpo y el instrumento necesitan encontrarse de nuevo, recordarse mutuamente, reestablece el tipo de comunicación que existe entre un cuerpo que toca y un instrumento que responde y que no es exactamente mecánica aunque tenga mucho de mecánica. Hay algo más que pasa en ese período inicial, algo que no sé nombrar con precisión pero que, cuando falta, se nota: las cosas que salen en los primeros minutos tienen una cierta rigidez, una cierta vigilancia excesiva, como si el cuerpo todavía estuviera monitoreando demasiado conscientemente lo que producen las manos en lugar de dejar que las manos produzcan y el cuerpo simplemente escuche.

La improvisación que me interesa, la que produce lo que en el capítulo anterior llamé sonido que ha encontrado su forma, ocurre después de ese período de calentamiento y requiere de él con la misma necesidad que un corredor requiere que sus músculos hayan alcanzado temperatura de trabajo antes de pedirles algo más exigente. No es un proceso que se pueda apresurar sin perder algo esencial.

Una noche de hace unos meses estaba en ese período intermedio, ya pasados los primeros minutos de rigidez pero todavía sin haber llegado a ningún lugar particular, y mis dedos encontraron una figura melódica que no era nada extraordinario en sí misma, cuatro notas descendentes con un ritmo sencillo, pero que producía una sensación específica en el oído, algo entre la melancolía y la apertura, un estado de ánimo sonoro que no era ni uno ni otro completamente sino exactamente el espacio entre los dos. Me quedé en esa figura, la repetí, la varié mínimamente, observé cómo la variación cambiaba el estado de ánimo sonoro, añadí una quinta nota que desequilibró levemente el equilibrio que las cuatro anteriores habían establecido.

Ese desequilibrio fue el primer momento verdaderamente

interesante de esa sesión, porque el desequilibrio pedía una resolución, y la resolución podía ser múltiple, podía ir en varias direcciones, y elegir una de ellas era también descartarlas otras y hacer que la pieza se convirtiera en una cosa específica y no en cualquier cosa posible. Esa elección, que ocurrió en tiempo real sin deliberación consciente, sin que me detuviera a pensar "¿a dónde quiero ir?", fue el momento en que la sesión dejó de ser calentamiento y se convirtió en algo que podría llamarse composición aunque sin ninguno de los atributos formales que esa palabra suele implicar.

Lo que ocurre en ese momento, en esa fracción de segundo en que la mano elige una nota entre varias posibles sin que la mente haya tenido tiempo de deliberar, es algo que llevo tiempo intentando entender con la precisión suficiente para poder describirlo, y la mejor descripción que tengo es esta: el cuerpo sabe antes. El cuerpo, que ha escuchado miles de horas de música, que ha procesado patrones sonoros de manera continua durante décadas, que ha construido un vocabulario de expectativas y resoluciones y tensiones y liberaciones que no existe en ningún lugar de la mente consciente sino en algo más parecido a la memoria muscular ampliada, ese cuerpo sabe cuál de las notas posibles es la correcta para ese momento antes de que haya ningún proceso cognitivo deliberado que lo confirme.

No es magia. No es intuición en el sentido místico del término. Es algo mucho más prosaico y mucho más fascinante: es aprendizaje acumulado que ha descendido por debajo del umbral de lo consciente y opera desde ahí con una velocidad y una fluidez que la mente consciente no puede alcanzar cuando intenta hacer el mismo trabajo. Los neurocientíficos que estudian la improvisación musical documentan que el cortex prefrontal, asociado al control consciente y la autocrítica, reduce su actividad durante la improvisación genuina,

mientras que las áreas asociadas con la expresión y la comunicación se vuelven más activas. Lo que coloquialmente se llama "fluir" tiene un correlato neurológico preciso: es el momento en que el control consciente cede suficiente terreno para que el cuerpo pueda hacer lo que sabe hacer sin que la mente lo interrumpa con preguntas sobre si está haciéndolo bien.

Esa descripción neurológica me resulta útil no porque cambie lo que hago sino porque me da un lenguaje para una experiencia que de otra manera quedaría en el territorio de lo inefable, y lo inefable, aunque tenga su lugar, no ayuda mucho cuando intentas explicarle a alguien qué es exactamente lo que ocurre cuando tocas sin mapa.

El mapa, en la improvisación, aparece después. Esto es crucial y vale la pena desarrollarlo porque contradice la intuición de que el proceso sin mapa es necesariamente un proceso desordenado o accidental. La sesión que describí antes, la de la figura melódica de cuatro notas descendentes y el desequilibrio de la quinta, terminó cuarenta minutos después con una pieza de casi seis minutos que tenía una arquitectura interna reconocible: había un material temático que aparecía al principio, se desarrollaba, se transformaba, generaba tensión y encontraba una resolución que no era idéntica al material inicial pero guardaba con él una relación que cualquier oído podía percibir aunque no pudiera describirla técnicamente.

Esa arquitectura no fue planeada. Emergió. No emergió de la nada ni por azar, porque el azar solo produce azar y lo que emergió tenía demasiada coherencia interna para ser atribuido al azar. Emergió de la interacción entre lo que el cuerpo sabía, lo que el oído escuchaba en tiempo real, y una serie de pequeñas decisiones reactivas tomadas en fracciones de segundo durante cuarenta minutos de atención sostenida. El resultado tiene la forma de algo pensado porque fue

pensado, solo que no fue pensado antes de ocurrir sino mientras ocurría, y el pensamiento operó desde una parte del sistema cognitivo que es más rápida y más fluida que la deliberación consciente.

Cuándo algo está terminado es otra pregunta que me han hecho y que, en el contexto de la improvisación sin partitura, tiene una respuesta que resulta extraña a quien está acostumbrado a que la terminación esté marcada por una convención externa. En una partitura, la pieza termina donde termina la notación. Cuando no hay partitura, la terminación es una decisión que el cuerpo toma desde ese mismo lugar desde el que toma todas las otras decisiones durante la improvisación: desde la acumulación de lo que ha escuchado, desde la percepción de que algo ha llegado a un estado de equilibrio o de cierre que lo que le precede pedía, desde una sensación física que es difícil de describir pero que, cuando aparece, es tan reconocible e inequívoca como el hambre o el sueño.

El final de una pieza improvisada no es una conclusión lógica que se deduce de las premisas. Es algo más parecido a un peso que se asienta, a una tensión que encuentra su lugar de reposo después de haber buscado. No siempre llega en el momento en que uno esperaría que llegara si estuviera siguiendo una estructura convencional. A veces llega antes, y la pieza es más corta de lo que preveías. A veces el material sigue generando preguntas que piden seguir siendo exploradas, y lo que creías que iba a ser el final resulta ser la mitad. El cuerpo negocia eso en tiempo real, y aprender a confiar en esa negociación sin interferir con exigencias externas de duración o forma fue otro de los aprendizajes graduales que la práctica fue produciendo sin que yo los buscara explícitamente.

Hay una escena de una sesión concreta que necesito contar porque contiene, con una compresión poco habitual, casi todo lo que quiero

decir en este capítulo sobre lo que la improvisación sabe que la teoría no puede explicar.

Era una tarde de domingo, con la luz de invierno entrando de costado por la ventana, ese tipo de luz baja y densa que tiene la cualidad de hacer que el tiempo se mueva de manera diferente, más lento y con más peso. Llevaba unos veinte minutos de sesión y había encontrado algo que me interesaba, un patrón armónico que generaba una sensación de espacio, de amplitud, que quería explorar. Estaba en un territorio cómodo, en el buen sentido de la palabra, en el sentido de que el material respondía de manera predecible a lo que las manos proponían y el oído recibía lo que esperaba recibir.

Y entonces, sin ninguna intención deliberada por mi parte, la mano derecha tocó una nota que no pertenecía a ese patrón. No pertenecía a él en ningún sentido técnico que yo pudiera articular, pero el oído lo supo inmediatamente, con esa certeza física que precede al análisis. Era una nota incorrecta, o al menos era incorrecta para el territorio que había estado habitando en los veinte minutos anteriores.

El impulso inicial fue retroceder, corregir, volver al territorio conocido. Ese impulso duró quizás un segundo, que es un tiempo considerable en el contexto de la improvisación en tiempo real. Y en ese segundo ocurrió algo que solo entendí en retrospectiva: en lugar de retroceder, me quedé en la nota. La toqué de nuevo. Observé qué le pedía a lo que venía después, qué tipo de resolución buscaba si la dejaba existir en lugar de apresurarme a borrarla.

Lo que pedía era completamente distinto a lo que el patrón anterior habría pedido. Pedía ir hacia un territorio que no había visitado en toda la sesión, un territorio más oscuro y más denso, con menos espacio y más peso, con una cualidad emocional que

contrastaba de manera directa y potente con lo que había construido antes. Seguí el hilo. Veinte minutos después, la sesión había producido algo en dos partes claramente diferenciadas, la primera de amplitud y apertura y la segunda de densidad y cierre, y la nota incorrecta era el punto exacto de inflexión entre las dos.

Sin esa nota incorrecta, la pieza habría sido una sola cosa, razonablemente coherente, razonablemente interesante. Con ella, la pieza era dos cosas en conversación, y esa conversación producía una tensión que la primera parte sola nunca habría podido generar. El error era el momento más importante de toda la sesión, y solo pudo serlo porque no lo corregí.

Eso es algo que la teoría puede reconocer en retrospectiva pero que no puede producir de manera deliberada, al menos no con la misma naturalidad. La teoría puede decirte que las tensiones armóticas son constitutivas de la música, que la desviación de lo esperado es una herramienta compositiva fundamental, que los maestros del jazz han construido sus lenguajes más personales precisamente sobre la capacidad de hacer que lo "incorrecto" suene inevitable. Todo eso es verdad y tiene su valor. Pero en el momento de la improvisación, cuando la nota incorrecta llega, el conocimiento teórico de que las desviaciones pueden ser valiosas no te dice nada sobre esta desviación específica, sobre si este error particular en este contexto particular tiene algo que seguir o si es simplemente un ruido que interrumpe algo que funcionaba. Eso solo lo sabe el oído, y el oído lo sabe de una manera que no es formulable en ningún sistema previo.

La improvisación, en este sentido, no es ausencia de método. Es un método que opera en una escala temporal que la deliberación consciente no puede alcanzar, que toma decisiones a velocidades que

exceden la capacidad de análisis racional en tiempo real, y que utiliza como herramienta principal un tipo de conocimiento que se construyó sin intención explícita de construirlo: el conocimiento acumulado en el cuerpo a través de años de escucha, de práctica, de errores que enseñaron sin que nadie los llamara lección.

Hay una presencia específica que la improvisación exige y que es diferente a cualquier otra forma de atención que conozco. No es la concentración del análisis, que mira el objeto con distancia y toma notas. No es la concentración del aprendizaje deliberado, que mira el objeto buscando confirmar o refutar hipótesis. Es algo más parecido a la atención del escucha que no sabe todavía qué le van a decir y que por eso no puede preparar respuesta: una atención que es simultáneamente activa y receptiva, que produce y recibe al mismo tiempo, que está dentro del proceso y lo observa sin la distancia suficiente para ser solo observador.

Esa forma de atención tiene un costo. No es sostenible indefinidamente, y hay un punto en cada sesión en que se agota, en que la escucha empieza a ser menos fina, en que las decisiones que toman las manos son más mecánicas y menos responsivas a lo que el material específico de esa sesión está pidiendo. Aprender a reconocer ese punto y terminar la sesión antes de que el agotamiento produzca material que es simplemente relleno de tiempo es también parte del aprendizaje que la práctica fue entregando sin que lo buscara conscientemente.

Hay algo que voy a decir y que sé que suena a más de lo que pretendo que sea, así que lo digo con la precaución de alguien que reconoce la distancia entre la experiencia y la descripción de la experiencia: cuando la improvisación funciona, cuando el cuerpo ha cedido el control consciente lo suficiente como para que el material se

mueva con esa fluidez que caracteriza las sesiones que producen algo verdadero, hay momentos en que la sensación no es exactamente la de estar creando algo sino la de estar escuchando algo que todavía no existe y que las manos están traduciendo en tiempo real desde un lugar que no sé ubicar. No está en mí, no está fuera de mí. Está en el acto mismo de tocar, que es a la vez producción y recepción.

Sé que eso puede sonar a misticismo y no lo es, o al menos no lo es en ningún sentido que implique fuentes sobrenaturales. Es simplemente la descripción lo más honesta posible de lo que ocurre cuando el ruido mental se ha reducido lo suficiente como para que lo que el cuerpo sabe pueda emerger sin la interferencia del análisis, cuando la distinción entre el que toca y lo que es tocado se vuelve momentáneamente porosa. Los músicos de jazz lo llaman de maneras distintas. Los improvisadores de cualquier tradición tienen sus propias palabras para describir ese estado. El estado es reconocible con independencia de las palabras porque tiene una textura específica, un tiempo diferente, una calidad de presencia que no se produce en otros tipos de actividad.

Lo que me ha dado años de práctica de improvisación no es habilidad técnica en el sentido medible del término, aunque algo de eso también ha llegado como consecuencia secundaria. Lo que me ha dado es algo más parecido al reconocimiento de ese estado y la capacidad de crear las condiciones que lo hacen posible: la hora del día, el nivel de cansancio o de energía que funciona mejor, el tiempo de calentamiento necesario, la clase de escucha que precede a las sesiones más ricas. Es, en el mejor sentido de la palabra, un ritual. No en el sentido de superstición sino en el sentido de una práctica repetida que crea las condiciones para que algo ocurra, sin garantizar que ocurrirá pero aumentando de manera significativa la

probabilidad.

Hay una cosa sobre la improvisación que la teoría musical puede explicar mejor que yo pero que yo puedo describir desde adentro mejor que la teoría: que la repetición en la improvisación no es repetición de lo mismo sino repetición de las condiciones. Cada vez que me siento frente al instrumento a improvisar, el proceso es el mismo en su estructura: calentamiento, búsqueda, encuentro, desarrollo, terminación. Pero el contenido es completamente diferente, porque el contenido depende de variables que nunca son idénticas: el estado del cuerpo ese día, lo que ha ocurrido en las horas anteriores, el azar particular de qué nota encuentran primero los dedos, la temperatura de la habitación, la calidad de la luz, el silencio o el ruido del entorno. La improvisación no tiene forma de ser la misma dos veces porque no hay variables suficientemente controladas para que la reproducción exacta sea posible, y esa imposibilidad no es un defecto del método sino su característica más valiosa.

Lo que la teoría puede planificar, yo no lo puedo planificar de la misma manera. Pero lo que la teoría no puede planificar, el encuentro con lo inesperado, la nota que llega desde un lugar que no estaba en ningún mapa, el giro que convierte una sesión en otra cosa de lo que parecía que iba a ser, eso lo encuentro yo con una frecuencia que ningún plan habría producido, porque el plan necesariamente excluye lo que todavía no ha sido imaginado, y la improvisación ocurre exactamente en el territorio de lo que todavía no ha sido imaginado.

Hay noches en que me siento frente al instrumento y nada llega. El calentamiento termina y el material que sigue siendo simplemente más calentamiento, más búsqueda sin encuentro, más sonido que no encuentra su dirección. Esas noches existen con regularidad suficiente como para que no las pueda ignorar ni romantizar. Ocurren. Y la

única respuesta que he encontrado que no produce más daño que el que ya hay, que no añade capas de autocrítica sobre la incapacidad del día, es una respuesta que aprendí de la improvisación misma: seguir hasta que algo cambia, o terminar si el cuerpo dice que hay que terminar, sin juicio sobre ninguna de las dos opciones.

Porque la improvisación enseña, entre otras cosas, que el valor de una sesión no se mide siempre en lo que produce. A veces una sesión produce la preparación de la siguiente. A veces las horas de búsqueda sin resultado son la razón por la que tres días después el material llega con una claridad y una fluidez que no habrían sido posibles sin esa previa acumulación de tensión no resuelta. El proceso creativo no opera en escala de una sesión sino en escalas más largas, y aprender a aceptar eso sin que el juicio de corto plazo lo interrumpa es quizás el aprendizaje más difícil y más continuo que la práctica de la improvisación ha producido en mí.

Tocar sin mapa no significa tocar sin saber. Significa tocar con un tipo de conocimiento diferente, con un tipo de guía que no es cartográfica sino somática, con una orientación que no se articula en proposiciones sino en sensaciones físicas que el cuerpo ha aprendido a leer antes de que la mente sepa qué está leyendo. Significa confiar en que el cuerpo, que ha estado escuchando y absorbiendo y procesando durante años, sabe más de lo que la mente consciente puede articular, y que el trabajo no es darle instrucciones sino quitarle obstáculos.

El mapa existe. Solo que no está dibujado antes del viaje. Está siendo dibujado mientras ocurre el viaje, con cada nota que encuentra la siguiente, con cada decisión que abre nuevas posibilidades y cierra otras, con cada sesión que añade algo al cuerpo que el cuerpo recordará de una manera que ninguna partitura podría registrar.

Cuando alguien me pregunta cómo sé por dónde ir, la respuesta

completa es esta: no sé por dónde voy. Pero el cuerpo sí. Y llevo años aprendiendo a escucharlo con la misma atención con que escucho la música que otros hacen, con la misma disposición a ser alcanzado, con la misma voluntad de quedarme quieto en el umbral hasta que algo pase, que es exactamente donde empezó todo esto.

Capítulo 5

Cuando la máquina tocó primero

Los meses en que usé IA y lo que encontré al fondo de esa experiencia

La primera vez que una herramienta de inteligencia artificial generó algo que sonaba como música mía, sentí algo que tardé días en identificar correctamente porque mi primer instinto fue llamarlo admiración.

No era admiración. Era algo más complicado, con capas que la admiración no tiene, pero en el momento inicial la admiración fue lo que registré porque era la respuesta más inmediata y más disponible ante lo que estaba escuchando. Llevaba quizás dos minutos mirando la pantalla con los auriculares puestos, escuchando una pieza que la herramienta había generado a partir de unos parámetros que yo había introducido, y la pieza sonaba bien. No sonaba como la música que yo hacía exactamente, pero tenía algunas de sus características: cierta cualidad melancólica en las frecuencias medias, una textura ambiental que no era completamente genérica, una sensación de espacio que yo reconocía como algo que buscaba en mis propias sesiones. Sonaba como una versión de mí mismo hecha por alguien que me había escuchado durante un tiempo suficiente para imitar algunos de mis gestos sin poder copiar exactamente la lógica que los producía.

Eso, en ese momento, me pareció asombroso.

Vale la pena ser honesto sobre ese asombro porque la narrativa fácil sobre la relación entre los creadores humanos y las herramientas

de inteligencia artificial tiende a omitir el asombro genuino o a presentarlo como ingenuidad que hay que superar con rapidez. No fue ingenuidad. Fue la respuesta natural y completamente legítima de alguien que llevaba años invirtiendo tiempo y atención en construir algo y que de repente se encontraba frente a una herramienta que podía producir algo con cualidades similares en un tiempo que se medía en segundos. El asombro era proporcional. Negarlo habría sido una clase de deshonestidad que no le sirve a nadie.

Cómo llegué a ese punto necesita un poco de contexto, porque no fue una decisión súbita ni el resultado de ninguna crisis creativa particular. Fue algo más gradual, alimentado por una curiosidad que en 2025 era difícil ignorar para cualquier persona que hiciera cualquier cosa que se llamara creación.

Las herramientas de generación de música con inteligencia artificial habían dejado de ser experimentales o de nicho para convertirse en algo que cualquiera podía acceder con una cuenta de correo electrónico y, en muchos casos, sin pagar nada. No eran perfectas, nadie que las usara con atención diría que lo eran, pero habían cruzado un umbral de calidad que hacía que la comparación con "música real" fuera una discusión que ya no podía resolverse apelando simplemente a la superioridad técnica de lo humano. En algunos aspectos sonoros, en algunas texturas específicas, las herramientas producían resultados que eran difíciles de distinguir de los de un productor con formación. En otros aspectos seguían siendo reconociblemente artificiales, pero incluso eso estaba cambiando con una velocidad que hacía difícil establecer comparaciones estables.

Yo llevaba tiempo mirando ese territorio con la mezcla de curiosidad e incomodidad que produce cualquier cosa que desafía de manera directa algo en lo que uno ha invertido significativamente. No

era exactamente amenaza lo que sentía, porque la música que yo hacía no tenía ninguna dimensión económica que proteger, no me ganaba la vida con ella, no había nada que una herramienta de IA pudiera quitarme en términos materiales. Era algo más parecido a la incomodidad de una pregunta implícita, la pregunta que el mero hecho de que esas herramientas existieran y funcionaran hacía inevitable: si esto puede hacerse así, ¿qué diferencia hace que lo haga yo?

No respondí esa pregunta de manera filosófica. La respondí de la única manera que sé responder las preguntas que tienen que ver con la creación: metiéndome dentro, experimentando directamente, dejando que la experiencia diga lo que los argumentos abstractos no pueden decir con la misma textura.

Pasé varias semanas explorando herramientas distintas con una metodología que no era exactamente científica pero sí sistemática a su manera: probaba cada herramienta con las mismas condiciones iniciales, con los mismos parámetros aproximados, con el mismo tiempo de exploración antes de sacar conclusiones. Las herramientas que utilicé variaban en su enfoque, desde las que generaban música completa a partir de descripción textual hasta las que funcionaban más como instrumentos aumentados, que tomaban un fragmento tuyo y lo expandían, lo variaban, lo llevaban en direcciones que tú no habías especificado pero que surgían de los patrones que habían detectado en lo que les diste.

Esta segunda categoría fue la que me resultó más interesante durante más tiempo, y también la que produjo el asombro más consistente, porque en ella la relación entre lo mío y lo de la máquina era más complicada y más difícil de deslindar. Le dabas un fragmento de cuatro compases, digamos, y la herramienta generaba cuarenta con

la misma textura, el mismo registro, la misma cualidad emocional aproximada del fragmento original. El resultado no era una copia ni una extrapolación mecánica: era algo que tenía una coherencia interna propia, que tomaba decisiones que yo no habría tomado pero que no eran arbitrarias, que en varios casos llevaba el material a lugares que me sorprendían y que, debo decirlo sin ambigüedad, a veces eran lugares mejores que los que yo habría encontrado con la misma cantidad de tiempo.

Eso es difícil de escribir sin que suene a más de lo que es, así que lo calibro: no es que la herramienta fuera más creativa que yo en ningún sentido que implique agencia o intención. Es que el procesamiento estadístico de miles de horas de música puede identificar patrones de desarrollo y transición que un oído humano individual, por muy atento que sea, no ha procesado con la misma amplitud de muestra. Cuando la herramienta tomaba mi fragmento y generaba una continuación que tenía una elegancia particular, no estaba siendo creativa en el sentido en que yo soy creativo cuando improviso. Estaba siendo eficiente en un sentido que yo no tengo capacidad de alcanzar con las herramientas cognitivas que tengo disponibles.

La distinción importa, aunque en el momento de escuchar el resultado no cambiaba nada del asombro que producía.

Hubo una tarde en que trabajé durante casi tres horas con una de estas herramientas. Empecé con un fragmento mío, lo di a la máquina, escuché lo que produjo, tomé de eso lo que me parecía más interesante, lo modifiqué manualmente, lo devolví, escuché la siguiente generación, volví a modificar, seguí el proceso hasta que al final de las tres horas había algo que no era exactamente mío ni exactamente de la herramienta sino una especie de cosa híbrida,

producida en esa colaboración particular de esa tarde particular. Lo escuché completo con los auriculares puestos y pensé que era probablemente lo más técnicamente cohesionado que había producido desde que empecé a hacer música.

Esa noche no grabé nada más. No porque estuviera satisfecho, sino porque había algo en lo que había ocurrido durante esas tres horas que necesitaba tiempo para asentarse, para que yo pudiera entender qué me había parecido exactamente y por qué tenía una sensación que no era del todo satisfacción aunque se le pareciera en la superficie.

La satisfacción tiene una cualidad específica que conozco bien porque la he experimentado al terminar sesiones propias: es una satisfacción que tiene el cuerpo. No solo la mente, que puede estar satisfecha con muchas cosas que el cuerpo no ratifica. La satisfacción que viene de una sesión de improvisación que llegó a algún lugar real tiene una dimensión física, algo en los hombros y en el pecho que se asienta, que dice que el trabajo del día tuvo algo. Esa noche, después de tres horas con la herramienta y un resultado que era objetivamente más cohesionado que mis piezas propias, lo que tenía era satisfacción mental. El análisis de lo que había producido decía que era bueno. Pero el cuerpo estaba, en cierta manera difícil de describir, completamente ausente de esa evaluación.

No lo nombré entonces. Lo noté, de la manera vaga en que se notan las cosas que todavía no tienen palabras, y lo dejé pasar porque la mente tenía razones suficientes para estar satisfecha y en ese momento la mente tenía más volumen que el cuerpo.

Seguí experimentando durante semanas. El proceso fue absorbente de una manera que no esperaba: las herramientas generaban material con suficiente rapidez como para mantener activo ese tipo de compromiso que viene de tener siempre algo nuevo que evaluar, algo

que mejorar, algo que probar en una dirección diferente. Había algo en ese ritmo de generación y evaluación que era estimulante de una manera particular, que se parecía un poco al proceso de improvisación en que tampoco sabías de antemano qué ibas a obtener, pero que operaba a una velocidad completamente diferente y con una eficiencia de producción que la improvisación no puede alcanzar. En una tarde con una herramienta de IA podía generar cincuenta variantes de un material y escucharlas todas y quedarse con las tres mejores. En una tarde de improvisación propia, si era buena sesión, producía una pieza.

Hay algo en esa diferencia de velocidad y volumen que en el momento me parecía simplemente ventajosa. Ahora entiendo que era parte de lo que estaba cambiando algo que no sabía que estaba siendo cambiado.

Hubo una noche, quizás tres semanas después de haber empezado con las herramientas, en que quise hacer una sesión de improvisación pura, sin IA, de la manera en que había hecho música durante los años anteriores. Me senté frente al teclado a la hora habitual, con la misma luz de siempre, con la disposición que normalmente producía el calentamiento y la búsqueda y el eventual encuentro que describí en el capítulo anterior. Y durante los primeros veinte minutos de esa sesión ocurrió algo que no había ocurrido en mucho tiempo: sentí impaciencia.

No impaciencia en el sentido de urgencia externa, de tener que estar en otro lado o de haber empezado tarde. Impaciencia en el sentido de que el ritmo de la búsqueda, ese ritmo lento y a veces frustrante de la improvisación que no sabe todavía qué es lo que busca, me parecía innecesariamente lento. Había pasado semanas generando material en segundos. Mi sistema cognitivo se había

calibrado hacia ese tempo, y el tempo de la improvisación propia, que siempre había sido su ritmo natural, de repente parecía insuficiente, casi arcaico.

Terminé esa sesión sin haber llegado a ningún lugar. No porque no hubiera material, sino porque no tuve la paciencia para darle el tiempo que necesitaba.

Eso sí lo noté con una claridad que no pude dejar pasar, porque era información sobre algo que había cambiado en mí durante esas semanas, y no era un cambio que me pareciera neutral. Había algo en el uso intensivo de las herramientas de IA que estaba recalibrado mi umbral de paciencia con el proceso creativo propio, que estaba enseñando a mi sistema de atención que la velocidad de las herramientas era la velocidad normal y que cualquier proceso más lento era un déficit. Eso me importó de una manera que fue más intensa que la incomodidad vaga de las semanas anteriores, porque tocaba algo central en mi relación con la música, algo que tenía que ver no con lo que producía sino con cómo lo producía y qué me hacía producirlo.

Intenté repetir la sesión al día siguiente con más intención de sostener la lentitud. Fue mejor, pero la impaciencia seguía presente como un ruido de fondo que no había estado ahí antes de las semanas con la IA. Como una calibración alterada que sabía que necesitaba tiempo para volver a su estado anterior, o que quizás no volvería exactamente al mismo estado sino a algo ligeramente diferente, algo que había sido modificado por la exposición aunque yo no lo hubiera elegido modificar.

Hay algo específico que vale la pena describir sobre la textura de trabajar con herramientas de IA durante ese período, porque si lo describo solo como asombro o solo como incomodidad, pierdo la

ambigüedad real que lo caracterizaba. La experiencia de trabajar con esas herramientas era genuinamente estimulante, genuinamente productiva en términos de material generado, genuinamente fascinante en los momentos en que el algoritmo llevaba el material a lugares que yo no habría encontrado. Había sesiones que terminaban con algo que me parecía objetivamente interesante, que producían una satisfacción que no era falsa aunque no tuviera la misma textura que la satisfacción que venía de la improvisación propia.

Pero había también algo que no supe nombrar durante semanas y que finalmente encontró su articulación en una noche en que estaba evaluando un resultado particularmente logrado: la herramienta había generado una pieza de casi ocho minutos a partir de un fragmento mío, y la pieza era cohesionada, tenía una arquitectura interna elegante, tenía momentos de verdadera belleza sonora. La estaba escuchando por tercera vez, tomando notas sobre qué conservar y qué modificar, y en algún punto de esa escucha me pregunté: ¿qué pasó aquí?

No en el sentido técnico de qué decisiones generó el algoritmo y por qué. En el sentido de qué historia tenía esta pieza, qué había ocurrido durante su creación que la hacía ser lo que era. Y la respuesta era: nada. No en el sentido de que no hubiera proceso detrás, porque el procesamiento computacional es un proceso. Sino en el sentido de que no había ninguna historia que yo pudiera contar sobre esa pieza que fuera diferente a "puse estos parámetros y la herramienta generó esto". No había una sesión de calentamiento que hubiera preparado el terreno. No había una nota incorrecta que hubiera abierto un territorio inesperado. No había una elección en el umbral de la impaciencia entre retroceder y quedarse. No había nada que yo pudiera señalar y decir: aquí ocurrió algo que implicó algo mío

de una manera que solo puede ocurrir cuando hay un cuerpo presente que navega un proceso con todo lo que ese cuerpo lleva consigo.

Eso es lo que faltaba. Y tardé tiempo en verlo con esa claridad porque la pregunta por lo que falta es más difícil que la pregunta por lo que hay. Lo que había era evidentemente bueno en términos sonoros. Lo que faltaba era invisible hasta que lo buscabas, y solo lo buscabas si te importaba, si tenías alguna razón para pensar que su ausencia hacía diferencia.

A mí me importaba, aunque durante semanas no había sabido articular por qué. Me importaba de la misma manera en que durante toda mi vida me había importado la diferencia entre escuchar música y ser tocado por la música, que describí en el primer capítulo: no era una diferencia técnica ni siempre audible desde afuera, pero era una diferencia que se sentía en el cuerpo de una manera que hacía que las dos experiencias no fueran intercambiables aunque produjeran resultados superficialmente similares.

La música que salía de las herramientas podía ser hermosa. Eso no estaba en discusión. Pero el proceso de crearla con esas herramientas era, para mí, un proceso de evaluación más que de creación, un proceso de curación y selección entre opciones generadas por otro sistema, más parecido a editar un texto que alguien más escribió que a escribirlo uno mismo desde el desconocimiento inicial. No hay nada malo en editar. No hay nada malo en curar. Son actos con su propio valor y su propia habilidad. Pero no son lo mismo que improvisar. No producen lo mismo en quien los hace, aunque a veces produzcan cosas que suenan parecidas a quien los escucha.

Hubo también otra cosa, más difícil de admitir, que noté durante ese período y que no puedo omitir sin que el relato pierda honestidad. Hubo resultados generados por las herramientas que me gustaron más

que algunas de mis propias piezas. No en el sentido de que las prefiriera de manera abstracta, sino en el sentido de que al escucharlas producían en mí una respuesta estética que superaba la que me producían ciertas cosas que yo había hecho. Eso fue incómodo. Fue incómodo porque desafiaba una narrativa que me resultaba cómoda, la narrativa de que la creación propia tiene automáticamente un valor superior porque es propia. No lo tiene automáticamente. Puede tenerlo por otras razones, razones que tienen que ver con el proceso y con la relación que el creador establece con ese proceso, pero en términos de resultado sonoro puro, sin la historia de cómo se llegó a él, la comparación no siempre favorece al humano.

Aceptar eso sin que se convirtiera en argumento para abandonar la práctica propia requirió ser honesto sobre qué era exactamente lo que yo buscaba cuando hacía música. Si lo que buscaba era producir el mejor resultado sonoro posible en el menor tiempo posible, las herramientas de IA eran superiores en ese objetivo y no tenía sentido no usarlas. Si lo que buscaba era otra cosa, tenía que saber decir cuál era esa otra cosa con suficiente precisión como para que la comparación entre los dos procesos tuviera sentido.

Durante esas semanas de experimentación fui ganando claridad sobre esa otra cosa, no de manera repentina sino de la manera en que las cosas se vuelven claras cuando se las mira desde suficientes ángulos durante suficiente tiempo: lo que yo buscaba en la práctica musical no era el resultado sonoro en abstracto, era la experiencia del proceso. Era el calentamiento y la búsqueda y el encuentro. Era la nota incorrecta que abría un territorio inesperado. Era el cuerpo que sabe antes que la mente. Era ese estado específico de atención que no se produce en ninguna otra actividad que conozca. Era, en definitiva, la transformación que ocurre en mí durante una sesión de

improvisación, independientemente de lo que quede grabado al final. Sin eso, el resultado sonoro, por bueno que fuera, era solo resultado: una cosa en el mundo, sin la historia de cómo llegó a serlo.

La incomodidad que sentí durante esas semanas fue creciendo de manera gradual, sin ningún momento de ruptura dramatica, hasta que la acumulación de esas pequeñas incomodidades alcanzó un peso que era difícil de ignorar en las sesiones cotidianas. El proceso de trabajar con las herramientas se volvió cada vez más parecido a trabajo en el sentido más neutro del término, en el sentido de algo que tiene un objetivo claro y eficiente y que se ejecuta de manera competente pero que no produce esa transformación particular que describí antes. Era productivo. Era eficiente. Generaba material. No producía lo que las sesiones de improvisación producen en el cuerpo, y con el tiempo esa ausencia se hizo más presente que lo que había.

Hay una imagen de esas semanas que persiste en la memoria con una nitidez particular: estoy sentado frente a la pantalla con los auriculares puestos, escuchando la cuarta o quinta variación que la herramienta ha generado de un fragmento mío, tomando notas sobre cuál me parece mejor y por qué, con una taza de café que se ha enfriado porque llevaba suficiente tiempo ahí como para que eso ocurriera. Y en algún momento de esa escucha me doy cuenta de que no he pensado en el sonido en sí en los últimos diez minutos. He estado pensando en la evaluación del sonido, en los criterios que estoy aplicando para distinguir entre variantes, en la eficiencia del proceso, en qué modificación propondría a continuación. El sonido se ha convertido en objeto de análisis y ha dejado de ser objeto de escucha. Y yo, que aprendí a hacer música precisamente porque la escucha era la relación más directa y más transformadora que tenía con el mundo, llevaba diez minutos sin escuchar de verdad.

Eso fue, finalmente, la señal más clara de todo el período. No la más articulada ni la más filosófica, sino la más honesta en el sentido más simple: el proceso de trabajar con herramientas de IA me había sacado de la escucha y me había puesto en la evaluación, y yo no hacía música para evaluar. Hacía música para escuchar, para estar dentro del sonido de una manera que no permite la distancia del análisis.

No tomé ninguna decisión solemne ese día. No hubo un momento de declaración ni de ruptura consciente. Lo que ocurrió fue más modesto y más definitivo: dejé de abrir las herramientas. No para siempre de manera declarada, no con la pompa de quien renuncia a algo por convicción ideológica. Simplemente una tarde decidí no empezar con la IA y empezar con el teclado, y el cuerpo respondió de una manera que me dijo que era la decisión correcta, con esa misma certeza física que la improvisación me había enseñado a reconocer como la única validación que finalmente cuenta. El calentamiento tomó el tiempo que necesitaba. La búsqueda fue lenta. La impaciencia que se había instalado durante las semanas de IA seguía presente como un residuo, pero menos intensa, ya más manejable.

Y cuando el material encontró su dirección esa tarde, cuando las manos llegaron a algo que el oído reconoció con ese clic particular entre el oído y el pecho, la satisfacción que vino fue la del cuerpo. No solo la de la mente. Las dos.

Eso es lo que encontré al fondo de esa experiencia, aunque no podría haberlo nombrado al principio de ella. No la confirmación de que la IA es mala para la música ni la declaración de que la creación humana es superior. Encontré la descripción más precisa que he tenido nunca de lo que yo busco específicamente cuando me siento frente al instrumento: una experiencia de proceso que transforma al

que la atraviesa, que exige su presencia completa, que ocurre en tiempo real sin posibilidad de optimización sin pérdida de lo esencial. Encontré, en el contraste que solo la experiencia directa podía producir, la diferencia entre hacer música y producir música. Y descubrí que para mí, esa diferencia no era semántica.

Capítulo 6

Lo que la máquina no podía equivocarse

La diferencia que no tiene nombre pero que se siente en el cuerpo

Hay una tarde de la que no hablo mucho porque es difícil de contar sin que suene a más de lo que fue, pero que en retrospectiva contiene todo lo que este capítulo necesita decir.

Era finales del otoño. Llevaba algunos días sin abrir ninguna herramienta de IA, no por decisión consciente sino porque las últimas sesiones con el instrumento habían tenido una textura que hacía que la alternativa no me llamara. Había vuelto a algo que reconocía, algo en el ritmo de las manos sobre las teclas que se sentía como volver a caminar después de un período de transporte, con esa particular combinación de esfuerzo y familiaridad que solo el cuerpo puede registrar. Esa tarde me senté tarde, más tarde de lo habitual, con la luz ya completamente oscura fuera y el pequeño círculo de claridad que proyectaba la lámpara del escritorio organizando el espacio en torno a los instrumentos como si el resto de la habitación hubiera decidido no existir por un rato.

Empecé a improvisar. El calentamiento fue lo que el calentamiento siempre es: territorio de búsqueda sin resultado, manos que se recuerdan a sí mismas, oído que calibra. Quince minutos, quizás veinte, sin que nada cuajara en nada. Y entonces ocurrió algo que ya he descrito en el capítulo anterior pero que esa tarde ocurrió con una precisión que no habría tenido si no hubieran existido las semanas

previas de trabajo con IA: encontré algo. No algo espectacular, no la pieza de mi vida, sino simplemente algo que tenía dirección propia, que quería ir a algún lado, que pedía una respuesta que solo la siguiente nota podía dar.

Lo que sentí en ese momento fue reconocimiento, pero reconocimiento de algo más que el sonido. Sentí el reconocimiento de mí mismo dentro del proceso. Había algo en esa sesión, en la manera en que el cuerpo estaba involucrado, en la manera en que la atención funcionaba simultáneamente como oído y como mano y como algo más difícil de nombrar que era quizás simplemente presencia, que era completamente diferente a lo que había ocurrido durante las semanas con las herramientas. No diferente en el resultado, porque el resultado no estaba listo todavía. Diferente en el acto mismo.

Y entonces, por primera vez, pude nombrar la diferencia.

No de manera elaborada ni con la articulación que tengo ahora después de haberlo pensado durante meses. Lo que tuve en ese momento fue simplemente esta frase, que apareció en algún lugar entre el oído y el pecho mientras las manos seguían moviéndose: la máquina nunca puede equivocarse de esta manera. No de esta manera específica. No de la manera que importa.

Seguí tocando. Grabé. Pero esa frase se quedó ahí, quieta al fondo de todo lo que siguió, esperando a que yo tuviera tiempo de mirarla con más detenimiento.

Hay una paradoja en el corazón de este capítulo que vale la pena enunciar desde el principio, antes de empezar a rodearla, porque rodear una paradoja sin nombrarla es la manera más segura de no llegar a ella nunca. La paradoja es esta: el 97% de los oyentes no puede distinguir música generada por inteligencia artificial de música

compuesta por un ser humano. Ese dato, documentado con suficiente rigor como para que sea difícil de descartar cómodamente, significa que la diferencia entre los dos tipos de música no está en el resultado sonoro tal y como lo percibe la mayoría de las personas que escuchan. La diferencia no es perceptible para casi nadie que no esté buscando explícitamente encontrarla, y en muchos casos tampoco para quienes la buscan.

Y sin embargo la diferencia existe. No como ilusión de quien necesita que exista para validar su práctica. Existe como hecho concreto y verificable, solo que en un lugar completamente diferente al que la mayoría de la discusión sobre música e inteligencia artificial asume que está. No está en el sonido final. Está en el proceso que lo produjo. Está, específicamente, en la presencia o ausencia de algo que no tiene un nombre técnico pero que tiene consecuencias reales para quien crea: la posibilidad del error que importa.

Lo que la máquina no puede hacer no es sonar mal. La máquina puede sonar mal si se le pide que suene mal, y puede sonar bien con una eficiencia que ningún proceso humano sin ayuda externa puede replicar en el mismo tiempo. Lo que la máquina no puede hacer, lo que ningún algoritmo de generación de música puede hacer independientemente de su sophistication, es equivocarse de la manera en que un ser humano se equivoca cuando improvisa sin mapa. Porque el error humano en la improvisación no es un fallo del sistema que optimizar. Es el sistema mismo, en uno de sus estados más productivos.

Déjame ser más preciso, porque la afirmación así es demasiado amplia para ser útil.

Cuando una herramienta de inteligencia artificial genera música, opera mediante la predicción estadística de qué elemento sonoro sigue

con mayor probabilidad a los elementos anteriores, dado un corpus de entrenamiento y los parámetros que el usuario ha especificado. Las herramientas más sofisticadas hacen esto a múltiples niveles simultáneamente, con una complejidad de interrelaciones que supera con creces lo que cualquier mente humana puede procesar conscientemente en tiempo real. El resultado de ese proceso puede ser bellísimo, puede ser sorprendente, puede tener una arquitectura interna que el oído reconoce como coherente y satisfactoria. Todas esas cosas son posibles y ocurren con frecuencia cuando se usan las herramientas con suficiente habilidad.

Pero en ese proceso no hay ningún momento en que el sistema esté en riesgo de producir algo que contradiga su propia lógica de una manera que lo obligue a reconocer algo sobre sí mismo que no sabía antes de ese momento. El algoritmo no tiene momentos de autodesconocimiento. No hay nada que pueda sorprenderlo, en el sentido más específico que tiene esa palabra cuando se aplica a quien improvisa: la sorpresa ante la propia respuesta, el descubrimiento de que tus manos sabían algo que tu mente no sabía que sabían, el reconocimiento de que lo que acaba de salir dice algo sobre quién eres que no habrías podido articular antes de que saliera.

El error humano en la improvisación es exactamente eso: el momento en que el cuerpo produce algo que la mente no anticipaba, que no pertenece al plan implícito que la sesión tenía hasta ese momento, que llega desde un lugar que el sistema consciente no controla y que por tanto puede contener información sobre ese sistema que el sistema consciente no tenía disponible. Eso es lo que la máquina no puede replicar. No porque la máquina no pueda producir elementos inesperados, porque puede hacerlo y lo hace, sino porque los elementos inesperados que produce la máquina no son inesperados

para nadie que importe en el proceso de producirlos. No hay nadie ahí que sea sorprendido. No hay nadie que descubra algo sobre sí mismo en el momento en que la nota incorrecta llega.

Unos días después de aquella tarde de otoño, fui a buscar algo que había estado posponiendo: revisar con atención la diferencia entre dos piezas que tenía grabadas, una hecha por mí durante una sesión de improvisación y una generada con IA a partir de parámetros similares. No las escuché como oyente. Las escuché como alguien que intenta entender qué está buscando, con la disposición del detector que no sabe todavía qué tiene que detectar pero que sabe que hay algo.

Lo primero que noté fue lo que cualquier oído entrenado notaría: la pieza generada por IA tenía una cohesión técnica superior. Sus transiciones eran más elegantes, su equilibrio de frecuencias era más limpio, su arquitectura interna era más predeciblemente satisfactoria. Desde cualquier criterio de evaluación sonora objetiva, era la mejor de las dos piezas.

Lo segundo que noté tardó más en aparecer, y cuando apareció no lo hizo como análisis sino como sensación: la pieza hecha por mí tenía un momento, en algún lugar hacia el minuto tres, en que algo cambiaba de manera abrupta. No de manera elegante. De manera abrupta, con esa cualidad de giro no preparado que en términos técnicos estrictos sería una transición deficiente. Pero ese momento de transición abrupta tenía algo que las transiciones elegantes de la pieza de IA no tenían: tenía la marca de una decisión tomada en tiempo real por alguien que en ese momento estaba en algún lugar específico, con alguna disposición emocional específica, siguiendo un hilo que lo llevó a esa transición particular aunque no era la más correcta técnicamente. Ese momento tenía lo que los fotógrafos llaman "huella del autor", aunque en fotografía suele referirse a algo deliberado y en

mi caso no lo era en absoluto. Era simplemente la huella de haber estado presente en ese instante.

La pieza de IA no tenía momentos así. No porque fueran malos técnicamente, que no lo eran, sino porque en ningún punto de su duración había huella de nadie. Estaba impecablemente producida y completamente habitada por ningún ser humano durante su producción.

Eso es lo que tardé en poder nombrar.

Permíteme un pequeño rodeo que no es tan pequeño como parece. Holly Herndon, en 2019, presentó PROTO, un álbum construido en colaboración con una IA llamada Spawn que ella y su equipo habían desarrollado específicamente para ese proyecto. PROTO es una de las exploraciones más honestas y más sofisticadas que conozco de lo que puede ser la relación entre un creador humano y un sistema de inteligencia artificial en música, precisamente porque Herndon no trató a Spawn como una herramienta de eficiencia sino como un miembro del conjunto, con su propio carácter, su propia manera de procesar y responder, su propia aportación que no era simplemente ejecución de instrucciones. El resultado es música que no podría haber sido producida por ninguno de los dos por separado, y eso es algo completamente diferente a usar una herramienta para generar variaciones de material propio más rápidamente.

Lo que distingue el caso de Herndon no es el resultado sonoro. Es la relación que estableció con el proceso. Spawn no era un acelerador de producción ni un generador de opciones entre las que elegir. Era una presencia en el proceso con la que Herndon estaba en diálogo genuino, y ese diálogo tenía la posibilidad del error productivo porque había dos sistemas con lógicas diferentes interactuando en tiempo real, y en esa interacción había fricciones que ninguno de los dos

habría producido solo.

Eso es fundamentalmente diferente a lo que yo hacía durante mis semanas de experimentación. Yo usaba las herramientas para acelerar y para explorar opciones, no para dialogar con una presencia que pudiera sorprenderme de la misma manera en que el cuerpo sorprende a la mente cuando improvisa. Usaba la IA como extensión de mi proceso, y eso significaba que el proceso conservaba mis limitaciones sin añadir las posibilidades que habrían venido de una fricción genuina con algo que tuviera su propia lógica irreducible a la mía.

No estoy haciendo un argumento contra el uso de la inteligencia artificial en música. Ese no es el argumento de este libro ni de este capítulo. Lo que estoy haciendo es describir con la mayor precisión posible por qué, para lo que yo buscaba específicamente en la práctica musical, las herramientas que usé durante ese período no podían dármelo, y por qué esa incapacidad no era un defecto de las herramientas sino una consecuencia directa de lo que yo necesitaba que la música hiciera.

Lo que yo necesitaba era esto, y solo puedo decirlo ahora que he tenido tiempo suficiente para mirarlo desde la distancia: necesitaba que el proceso de crear música fuera un proceso de autoconocimiento. No en el sentido psicoanalítico ni en el sentido del diario íntimo, sino en el sentido mucho más concreto de que el acto de improvisar me informaba, en tiempo real, sobre qué estaba pasando en algún lugar de mí mismo que la mente consciente no alcanzaba a ver directamente. Las notas que salían de mis manos durante una sesión eran, en algún sentido que todavía no sé articular del todo, una forma de saber cómo estaba. No emocionalmente en términos de etiqueta, no "estoy triste" o "estoy contento", sino en términos de estado del

sistema completo: la textura de lo que emergía decía algo sobre la disposición del cuerpo ese día, sobre lo que había procesado y lo que seguía sin procesar, sobre las tensiones que buscaban forma y las que habían encontrado su lugar.

Ese tipo de autoconocimiento require que el proceso sea mío. No en el sentido posesivo sino en el sentido de que exige mi presencia sin intermediario, que ocurra en mi cuerpo en tiempo real, que las decisiones sean tomadas por el sistema completo que soy yo y no por un sistema externo que proceso a través de la evaluación. Cuando usaba las herramientas, el autoconocimiento que podía obtener era del tipo que viene de observar el propio gusto: descubrías cosas sobre lo que te gustaba y lo que no al evaluar lo que la herramienta producía. Eso no es nada desdeñable como aprendizaje. Pero es un aprendizaje sobre preferencias estéticas, no un aprendizaje sobre el estado del sistema que eres mientras creas.

Pasé varios días después de aquella tarde de otoño en un proceso que no fue de análisis sino de comparación experiencial: alternaba sesiones de improvisación propia con sesiones breves de uso de herramientas, no para producir material sino para observar con atención qué ocurría en el cuerpo durante cada tipo de proceso. Lo que observé confirmó lo que la tarde de la frase había iniciado: en las sesiones de improvisación propia había una participación del cuerpo que no era comparable a nada de lo que ocurría durante las sesiones con IA. No en términos de esfuerzo físico, sino en términos de lo que los fisiólogos llamarían engagement: el grado en que el sistema completo estaba involucrado en lo que ocurría, sin partes disociadas que observaban desde fuera.

Durante las sesiones con IA, la parte de mí que observaba y evaluaba era más activa que la parte de mí que estaba dentro del

proceso. Durante las sesiones de improvisación propia, esa distinción entre observador y participante se disolvía de una manera particular que ya describí en el capítulo anterior, esa porosidad entre el que toca y lo que es tocado que es una de las características más definitorias de la improvisación genuina. Las herramientas no producían esa disolución. Producían lo contrario: una clarificación de los roles, yo aquí como evaluador, la máquina allá como generador, con una distancia entre los dos que era también la distancia entre mi proceso consciente y el proceso que me interesaba.

Hay algo que quiero decir con claridad porque podría malinterpretarse si no lo digo: escuchar música generada por inteligencia artificial puede ser un placer genuino. Esto no es concesión estratégica ni generosidad condescendiente hacia la tecnología. Es simplemente verdad, y omitirla sería una clase de deshonestidad que este libro no puede permitirse. Hay piezas producidas por algoritmos que me han detenido, que me han producido ese estado de escucha que describí en el capítulo sobre los comienzos, ese estado de permeabilidad en que la música entra y hace algo sin pedir permiso. El hecho de que sepa que esas piezas fueron generadas algorítmicamente no cancela la experiencia de ser alcanzado por ellas, de la misma manera en que saber cómo funciona la óptica no cancela la experiencia de ver una luz hermosa.

Consumir y producir son actos con lógicas completamente diferentes, y confundir las razones por las que uno hace una cosa con las razones por las que hace la otra es el error que más frecuentemente he visto en las discusiones sobre inteligencia artificial y creatividad. Que yo elija crear sin IA no implica que deba escuchar solo música hecha sin IA. Son decisiones que operan en registros distintos, que responden a necesidades distintas, y que pueden

coexistir sin contradicción porque no están respondiendo a la misma pregunta.

La pregunta que responde mi elección de crear sin IA no es "¿es mejor la música humana que la generada algorítmicamente?" Esa pregunta, tal y como está formulada, no tiene respuesta universal porque "mejor" depende de los criterios y los criterios dependen de lo que se busca. La pregunta que responde mi elección es mucho más específica y más personal: ¿qué necesito yo del proceso de crear música, y puede ese proceso dármelo si lo delego, aunque sea parcialmente, en un sistema que no es mi cuerpo?

La respuesta es no. No porque la IA sea incapaz de producir belleza, que puede producirla. No porque el proceso con IA no tenga su propio tipo de aprendizaje, que lo tiene. Sino porque lo específico que yo necesito del proceso creativo, ese autoconocimiento en tiempo real, esa presencia completa que no admite la distancia del evaluador, esa posibilidad de ser sorprendido por mis propias manos, no puede ocurrir a través de ningún sistema que no sea el mío propio operando sin intermediario.

Recuerdo haber estado en una conversación, hace unos meses, con alguien que trabaja con herramientas de IA de manera profesional y creativa, no en música sino en texto, y que me preguntó con una curiosidad genuina cómo explicaba mi rechazo a incorporar la IA de manera más sustantiva en lo que hacía. No era una pregunta adversarial. Era la pregunta honesta de alguien que ha encontrado en su relación con la IA una forma de ampliar sus capacidades y que genuinamente no entendía por qué otros no la encontraban igualmente liberadora.

Le dije algo que en el momento me pareció incompleto pero que ahora, con más tiempo para pensarlo, me parece bastante preciso. Le

dije que para mí la música no era el resultado sino el proceso de llegar a él, y que el proceso tenía que costarme algo específico que la IA no podía costarme, que era la confrontación continua con mi propio desconocimiento en tiempo real. Sin esa confrontación, el resultado podía ser igual de bueno o mejor en términos técnicos, pero yo no habría estado en él de la manera que necesito estar.

Me preguntó si eso no era una especie de ascetismo innecesario, la insistencia en hacer las cosas de la manera más difícil cuando hay una manera más fácil disponible. Le dije que entendía por qué lo parecía desde afuera. Pero que la dificultad de la que hablaba no era dificultad técnica, no era el esfuerzo de alguien que insiste en hacer a mano lo que podría hacer con una máquina por principio o por romanticismo. Era la dificultad específica de estar presente en algo que no sabes cómo va a terminar y que por tanto te exige mantenerte en ese estado de apertura y de riesgo que es el único estado desde el que aprendo cosas sobre mí mismo que no sabía.

Eso no es ascetismo. Es funcionalidad. La dificultad es el mecanismo, no la penitencia.

Hay una imagen que me ha servido para pensar en esto con más claridad que cualquier argumentación que haya podido construir. Imagina a alguien aprendiendo a nadar. Hay dos maneras de mantenerlo a flote mientras aprende: puedes poner flotadores en sus brazos que lo mantengan sobre el agua de manera automática, o puedes estar en el agua con él, cerca pero sin sujetarlo, listo para intervenir si es necesario pero dejando que su cuerpo aprenda por sí mismo la relación con el agua. Los flotadores son más seguros en el sentido de que eliminan el riesgo de hundirse. Pero lo que el cuerpo aprende con flotadores es completamente diferente a lo que aprende sin ellos, porque con flotadores no hay nunca el momento de

negociación directa entre el cuerpo y el agua que es lo que construye la habilidad real. El cuerpo aprende a nadar cuando se le permite enfrentar el agua sin intermediario, con toda la incomodidad que eso implica en los primeros intentos.

Las herramientas de IA, para mi práctica específica, funcionaban como flotadores. No en el sentido de que me hicieran perezoso o que cancelaran el aprendizaje completamente: había cosas que aprendía con ellas, como ya describí en el capítulo anterior. Pero lo que aprendía con ellas era fundamentalmente diferente a lo que aprendo sin ellas, y lo que aprendo sin ellas es lo que busco específicamente cuando me siento frente al instrumento.

Todo esto que estoy articulando ahora con cierta fluidez no lo tenía disponible durante el período de experimentación con las herramientas. Lo que tenía disponible entonces era la incomodidad gradual que describí en el capítulo anterior, la sensación de que algo faltaba sin poder decir qué, la impaciencia con el proceso propio que había sido calibrada por el tempo de la generación algorítmica. Tenía los síntomas. No tenía el diagnóstico.

El diagnóstico llegó de la manera en que suelen llegar las claridades que importan: no durante el análisis sino durante la práctica. Llegó esa tarde de otoño con las manos sobre el instrumento y la frase que apareció mientras las notas seguían su camino. La máquina no puede equivocarse de esta manera. No fue un pensamiento construido desde el razonamiento. Fue una percepción desde el cuerpo, con la misma inmediatez que tiene la percepción de cuando algo suena bien, y con la misma certeza que no requiere verificación porque viene de un lugar que es anterior al análisis.

Lo que siguió fue simplemente el proceso de entender qué había querido decir esa frase.

La equivocación que la máquina no puede tener es la equivocación que viene de ser alguien concreto en un momento concreto con una historia concreta acumulada en los tejidos. El algoritmo opera sobre probabilidades estadísticas que son agnósticas respecto a quién las aplica, respecto a si quien está usando la herramienta ha dormido mal esta semana o acaba de pasar por algo difícil o está en un estado de apertura inusual que normalmente no está disponible. Las probabilidades estadísticas no cambian según quién las active. Mi cuerpo sí cambia, y esos cambios son la información que la improvisación procesa y transforma en sonido.

Cuando me equivoco durante una improvisación, cuando la mano elige una nota que no encajaba con lo que el material pedía, esa equivocación es mía en un sentido específico: contiene algo del estado del sistema que soy en ese momento, algo de lo que está activo debajo de la superficie de la atención consciente. El error no es aleatorio aunque tampoco sea deliberado. Emerge de algún lugar que no controlo completamente pero que es inequívocamente mío, y por eso puede decirme algo que yo necesitaba saber aunque no supiera que necesitaba saberlo.

La máquina no tiene ese lugar. Tiene procesos, tiene patrones, tiene lógicas de predicción que pueden producir elementos inesperados desde la perspectiva del usuario. Pero no tiene el equivalente de ese lugar interior donde los errores se originan cuando uno está presente de verdad en lo que hace. No tiene historia acumulada en el cuerpo. No tiene las semanas anteriores vividas en esos tejidos específicos que van a mover esas teclas específicas en ese momento específico. No tiene nada que pueda sorprenderse a sí mismo, porque para que exista la sorpresa ante la propia respuesta tiene que existir un sí mismo que no sepa de antemano qué va a

responder.

Esa es la diferencia. Eso es lo que la máquina no puede equivocarse: no puede equivocarse de una manera que le revele algo sobre sí misma que no sabía. Y para mí, esa revelación continua, ese autoconocimiento que ocurre en tiempo real durante la improvisación, es inseparable de lo que hago cuando hago música.

Una vez que pude nombrar eso, muchas cosas que habían sido difusas se volvieron más claras. Por qué las semanas con la IA habían generado incomodidad a pesar de la calidad de los resultados. Por qué la sesión de otoño con el instrumento había producido esa satisfacción del cuerpo que las sesiones con IA no producían. Por qué la impaciencia que había desarrollado con el proceso propio me había parecido más amenazante que cualquier comparación de resultados sonoros. La incomodidad había estado siempre apuntando en la dirección correcta. Solo había necesitado tiempo para aprender a leerla.

Hubo todavía otro descubrimiento en ese período de claridad que surgió después de la tarde de otoño, y que está relacionado con algo que describí en el capítulo sobre la improvisación: la diferencia entre el error que se corrige y el error que se escucha. Durante las semanas de trabajo con IA, mi relación con el error había cambiado de manera sutil pero significativa. Las herramientas facilitaban la corrección hasta hacerla casi instantánea: si algo no sonaba bien, había una variante que sí sonaba bien a un clic de distancia. Esa facilidad de corrección había debilitado mi disposición a quedarme en el territorio del error el tiempo suficiente para escuchar lo que tenía que decir.

Cuando volví a la improvisación propia, esa disposición necesitaba ser reconstituida. No de golpe, sino gradualmente, a través de sesiones en que practicaba deliberadamente lo que antes había ocurrido de

manera más espontánea: encontrar la nota que no encajaba y quedarme en ella, seguirla, ver a dónde llevaba antes de buscar la corrección. En algunos casos lo que encontraba al otro lado de la incomodidad era callejón sin salida. En otros era exactamente lo que la sesión necesitaba para convertirse en algo que no habría podido ser sin ese momento de desvío.

Ese tipo de fidelidad al error requiere algo que las herramientas de eficiencia, por su propia naturaleza, no pueden cultivar: requiere la disposición a estar en el riesgo. El riesgo de que la sesión no llegue a ningún lugar que valga la pena. El riesgo de que el error sea simplemente un error y no una apertura hacia algo mejor. El riesgo de haber invertido tiempo y atención en algo que no produce nada que quiera mostrar al mundo. Ese riesgo es real y ocurre con regularidad. Pero es también el mismo riesgo que hace posible que cuando algo emerge sea algo que no habría podido ser predicho de antemano, que tenga esa textura particular de lo encontrado en lugar de lo producido.

Las herramientas de IA optimizan para reducir ese riesgo. Eso las hace más eficientes. Pero la eficiencia y la práctica que yo busco no tienen el mismo objetivo, y confundirlos fue el error de los meses de experimentación: asumir que si el objetivo era producir buena música, cualquier proceso que la produjera con mayor eficiencia era preferible. El objetivo no era solo producir buena música. El objetivo era, y sigue siendo, este: tener una práctica que transforme al que la atraviesa, que exija su presencia completa, que ocurra en tiempo real con toda la incertidumbre y todo el riesgo que esa temporalidad implica, y que en ese proceso produzca un tipo de conocimiento sobre el estado del sistema que soy que no está disponible a través de ninguna otra vía que conozca.

Para ese objetivo específico, las herramientas de IA son la herramienta incorrecta. No porque sean malas herramientas. Porque son herramientas diseñadas para otro objetivo, y usarlas para el mío es como intentar escuchar con los ojos: no es que los ojos sean inferiores, es que no son el órgano para eso.

Esa comprensión fue también, aunque no la busqué como tal, una comprensión sobre quién soy cuando creo. Durante las semanas de experimentación con IA, había habido algo en la práctica que se sentía como la delegación de una parte de mí mismo, como si el proceso de crear hubiera sido externalizado de una manera que dejaba al Enrique que se sienta frente al instrumento a las once de la noche como un supervisor más que como un participante. Volver a la improvisación propia fue también volver a ese participante, a esa presencia sin escisión entre el que observa y el que actúa. Y descubrir que esa presencia había estado esperando, un poco impaciente, un poco más tensa que antes de las semanas de herramientas, pero intacta en lo esencial.

Hay una cosa que me parece importante decir sobre este capítulo y sobre la resolución que describe, porque podría leerse como el capítulo en que Enrique encontró la respuesta y desde entonces todo fue claridad y coherencia. Eso no es lo que ocurrió. Lo que ocurrió fue que encontré una articulación de algo que ya sabía de manera vaga, y esa articulación me permitió operar con más claridad en las decisiones cotidianas de la práctica. Pero la articulación no cancela la complejidad ni resuelve todas las tensiones. Sigo encontrando piezas generadas por IA que me producen una respuesta estética genuina y profunda. Sigo teniendo momentos en que me pregunto si el resultado de mi sesión habría sido mejor con ayuda. Sigo viviendo en el mismo paisaje tecnológico en que esas herramientas existen y mejoran y

producen cosas que merecen ser escuchadas.

Lo que cambió no fue el paisaje. Lo que cambió fue mi posición dentro de él: ya no como alguien que no sabe bien qué está buscando y usa todo lo disponible para encontrarlo, sino como alguien que sabe qué necesita específicamente y puede distinguir qué procesos se lo dan y cuáles no. Esa claridad no resuelve nada de manera absoluta, pero hace que las decisiones cotidianas sean menos conflictivas, que el tiempo frente al instrumento tenga menos ruido de fondo de interrogaciones sin respuesta, que la práctica pueda seguir siendo práctica en lugar de convertirse en discusión permanente consigo mismo sobre si la práctica es legítima.

La tarde de otoño, la frase, la claridad que vino después: todo eso fue el comienzo de una posición, no su conclusión. La posición se sigue construyendo en cada sesión, en cada decisión de sentarse frente al instrumento en lugar de abrir una herramienta, en cada nota incorrecta que sigo en lugar de corregir, en cada momento en que el cuerpo sabe antes que la mente y yo confío en ese saber aunque no pueda verificarlo desde ningún sistema externo.

La máquina no puede equivocarse de la manera que importa. Esa frase todavía suena verdadera cuando la escucho, con esa particular resonancia que tienen las frases que no fueron construidas por el razonamiento sino encontradas en el proceso de hacer algo con el cuerpo. No es un manifiesto. No es una posición ideológica sobre la tecnología o sobre el futuro de la música. Es simplemente la descripción más precisa que tengo de lo que ocurre cuando me equivoco durante una improvisación y la equivocación me lleva a algún lugar que no habría encontrado de otra manera, y de por qué eso me importa de una manera que ningún resultado sonoro perfectamente producido puede reemplazar.

Lo que queda después de ese reconocimiento es más simple de lo que cualquier cantidad de análisis podría sugerir: volver al instrumento. Poner las manos en las teclas. Esperar en el calentamiento. Seguir el hilo cuando aparece. Quedarse en el error el tiempo suficiente para escuchar lo que tiene que decir. Y al final de la sesión, en el silencio que sigue al último acorde, reconocer que lo que acaba de ocurrir ocurrió aquí, en este cuerpo, en este momento, de una manera que no puede ser delegada ni optimizada ni reproducida de manera idéntica, y que esa irreproducibilidad no es una limitación sino la condición exacta que hace que valga la pena sentarse de nuevo mañana.

Capítulo 7

La belleza del sonido roto

Por qué el error es la firma del creador humano

Hay una grabación que escucho de vez en cuando, no por masoquismo ni por nostalgia, sino porque contiene algo que me resulta difícil de encontrar en otra parte: el momento exacto en que me equivoqué y no lo supe.

Es una pieza de hace poco más de dos años. Dura cuatro minutos y cuarenta segundos, y en el minuto dos con diecisiete hay una nota que no debería estar ahí. No "no debería estar" en el sentido de que suene desagradable o que destruya algo que funcionaba: suena de manera extraña, con una cierta cualidad de intrusión, como alguien que entra en una habitación sin llamar y que, en lugar de arruinar el ambiente, lo cambia de una manera que nadie habría pedido pero que en retrospectiva resulta ser exactamente lo que la habitación necesitaba para respirar. La nota está ahí porque mis dedos, en ese momento particular del minuto dos con diecisiete, fueron a un lugar que mi mente no había planeado. Cuando escuché la grabación por primera vez, inmediatamente después de terminar la sesión, detuve el audio en ese punto y pensé que había que editarlo.

No lo edité. No por disciplina ni por convicción teórica en ese momento, sino porque la sesión había terminado tarde y estaba cansado y el archivo quedó guardado tal como estaba con la nota intrusa y todo. Cuando lo escuché al día siguiente, algo en ese punto específico me detuvo de una manera diferente. No con la incomodidad del error reconocido, sino con esa sensación de querer escuchar de

nuevo, de que algo había ahí que merecía ser escuchado otra vez antes de decidir cualquier cosa. Lo escuché cinco veces seguidas. Nunca lo edité.

Esa nota incorrecta es ahora, para mí, el momento más verdadero de toda la pieza. Contiene algo que el resto de los cuatro minutos y cuarenta segundos, con toda su relativa cohesión y su relativa intencionalidad, no contiene de la misma manera: contiene la huella de un instante real, de un momento en que algo en mí fue en una dirección sin que yo lo autorizara conscientemente, y esa falta de autorización es precisamente lo que hace que la nota diga algo que las notas planeadas no pueden decir.

Quiero explorar esto con la precisión que merece, porque la celebración fácil del error como estética puede convertirse rápidamente en romanticismo del fracaso, y el romanticismo del fracaso es tan poco útil como la persecución compulsiva de la perfección técnica. No se trata de defender todos los errores ni de hacer del accidente una virtud automática. Se trata de algo más específico: de entender por qué ciertos tipos de imperfección, en ciertos contextos y bajo ciertas condiciones, no son defectos en el resultado sino información sobre quien lo produjo, información que la perfección algorítmica es estructuralmente incapaz de contener.

Empecemos por lo que el error revela.

Cuando una nota incorrecta llega durante una improvisación, llega de algún lugar. No llega de la nada, aunque en el momento pueda sentirse así. Llega de la intersección entre lo que el cuerpo ha acumulado durante años de escucha, el estado específico del sistema en ese momento concreto, y la lógica particular que la sesión ha ido construyendo hasta ese punto. Los tres elementos son inseparables en el momento de la producción, pero el segundo, el estado del sistema

en ese momento concreto, es el que convierte el error en información irreductible. Ese estado incluye cosas que no están disponibles para el análisis consciente: el nivel de fatiga de los músculos específicos que están tocando, las tensiones corporales no resueltas de las horas anteriores, el grado de atención que en ese instante estaba operando y la manera en que ese grado de atención modifica la relación entre la mente y las manos. Todo eso está contenido en la nota incorrecta de una manera que no está contenida en ninguna de las notas que llegaron según el plan implícito de la sesión.

La nota planeada, o la nota que el flujo de la sesión pedía de manera predecible, dice algo sobre el músico en términos de gusto y habilidad. La nota no planeada, la que irrumpió desde algún lugar que el control consciente no alcanzaba, dice algo sobre el músico en términos de su estado en ese momento, que es una información completamente diferente y en muchos casos más valiosa precisamente porque no fue construida para ser dicha.

Esta distinción tiene consecuencias prácticas que voy a ilustrar con un segundo ejemplo, porque uno solo no es suficiente para establecer el patrón, y el patrón es lo que importa aquí más que los casos individuales.

Hace cerca de un año, estaba en una sesión que no estaba funcionando de la manera que las sesiones buenas funcionan. No de manera dramática, no con la frustración intensa de cuando el material se resiste de manera total, sino con esa textura particular de mediocridad que es quizás más difícil de manejar que el fracaso rotundo: todo lo que salía era correcto, razonablemente construido, sin errores evidentes, y completamente plano. Era la música de alguien que sabe más o menos lo que está haciendo y lo está haciendo sin ninguna urgencia ni ningún riesgo, música que no podría

describirse como mala pero que tampoco podría describirse como viva. Llevaba veinte minutos en ese territorio y consideraba terminar la sesión cuando, por el simple agotamiento de estar buscando algo que no llegaba, la atención se relajó de una manera que es difícil de producir deliberadamente: se relajó de la manera en que la atención se relaja cuando uno ha dejado de intentar tan activamente.

En ese momento de relajación, mis manos hicieron algo que puedo describir con precisión técnica ahora pero que en el instante fue simplemente lo que ocurrió: cambiaron de registro de manera abrupta, saltaron hacia una zona del instrumento que no habían visitado en toda la sesión, y en ese salto produjeron una combinación que no pertenecía a nada de lo que la sesión había estado construyendo. Era un error en el sentido más técnico: contradecía la lógica armónica y de registro que los veinte minutos anteriores habían establecido. Era también el momento más interesante de toda la sesión.

Lo que siguió a ese error ocupó los siguientes treinta y cinco minutos. Seguí el hilo de esa combinación inesperada, que pedía un desarrollo completamente diferente al que la sesión anterior había estado intentando. El material que emergió en esos treinta y cinco minutos tenía una densidad y una urgencia que los primeros veinte minutos de corrección razonablemente construida no habían alcanzado ni por asomo. La pieza que quedó grabada, la que yo considero una de las más honestas de ese período, empezó en el minuto veinte con ese error de registro. Todo lo que vino antes de él no está en la grabación final porque era el calentamiento de algo que todavía no sabía qué era.

Lo que ese error hizo fue abrir. No corregir, no mejorar en el sentido de acercar algo imperfecto a un estándar predeterminado.

Abrir, en el sentido de revelar que había un territorio disponible que la atención planificadora de los primeros veinte minutos había estado evitando sin saber que lo evitaba. El error fue el accidente que reveló la geografía real del lugar donde estaba.

Hay una tradición larga y específica en la historia de la música que trata el error y la desviación de la norma no como disfunción sino como constituyente del estilo. No como accidente que se tolera sino como herramienta que se cultiva, aunque en muchos casos esa cultivación no sea consciente sino el resultado de practicar de una manera que deja espacio para que las desviaciones ocurran y sean seguidas en lugar de corregidas inmediatamente.

El blues del delta, que es quizás el ejemplo más puro de música construida sin gramática formal codificada y con la improvisación como núcleo del método, tiene en la nota blue su ejemplo más conocido. La nota blue no es una nota equivocada en ningún sistema armónico establecido. Es una nota que existe en el espacio entre dos notas del sistema temperado occidental, una nota que ningún piano puede tocar exactamente porque está entre las teclas, que la voz o la guitarra alcanzan mediante un glissando, un deslizamiento, un gesto que dice: aquí hay algo que el sistema no puede contener, algo que solo puede existir como movimiento hacia, como tensión que no resuelve completamente en ninguno de los dos lugares disponibles. La nota blue es la música misma de una manera que ninguna nota perfectamente afinada puede ser, porque su belleza está en la imposibilidad de quedarse quieta, en su naturaleza de tránsito perpetuo entre dos lugares que el sistema establece como distintos pero que la música sabe que no lo son del todo.

Eso no es un error técnico que se tolera porque tiene historia. Es una solución musical a un problema que el sistema temperado no

puede resolver: la expresión del estado de quien está entre dos cosas, que es el estado humano más permanente y más difícil de articular. La "imperfección" de la nota blue no es su defecto. Es su método.

El jazz, que nació en parte de esa tradición y la expandió hacia territorios de complejidad técnica que la habrían sorprendido, tiene una relación con el error que es quizás la más sofisticada que conozco en cualquier música. El error en el jazz no se ignora ni se esconde ni se edita. Se responde. Cuando algo inesperado ocurre durante una improvisación de jazz, la respuesta del músico no es pretender que no ocurrió sino integrarlo, hacerlo parte del material, llevarlo a algún lugar que justifique su llegada. Miles Davis tenía una frase que se cita frecuentemente, y que como todas las frases frecuentemente citadas ha perdido algo de su contundencia original por el uso: "no hay notas equivocadas, solo notas mal seguidas." La frase no es una defensa de la atonalidad ni una declaración de que cualquier cosa vale. Es una descripción de método: el error existe, pero lo que determina si es error o no es lo que ocurre a continuación, la respuesta que el músico da a esa nota no planeada, si la sigue o si huye de ella.

Ese método requiere una disposición que no es natural y que tiene que ser cultivada: la disposición a escuchar lo que acaba de ocurrir en lugar de evaluar si debería haber ocurrido. Son dos gestos completamente diferentes, que ocurren en tiempos completamente diferentes, y que producen relaciones completamente diferentes con el material que acaba de aparecer. La evaluación mira hacia atrás, hacia el estándar previo, y pregunta si lo que acaba de ocurrir cumple con ese estándar. La escucha mira hacia adelante, hacia lo que este material específico pide como continuación, y pregunta qué posibilidades abre. En el tiempo de la improvisación, que es el tiempo real sin posibilidad de pausa, la evaluación retroactiva es muerte. Solo

la escucha prospectiva permite que el error se convierta en apertura.

Eso es lo que hay que aprender, y es lo que más tiempo tardé en aprender de todo lo que la práctica me ha dado: no la técnica de tocar, sino la disposición de escuchar lo que acabo de producir sin la urgencia de juzgarlo en relación con lo que debería haber producido. Sin esa disposición, el error es simplemente un error: algo que contradice el plan y que hay que corregir lo antes posible para volver al camino previsto. Con esa disposición, el error es una pregunta: ¿a dónde quiere ir esto?

Quiero describir un tercer momento porque los dos anteriores, aunque ilustran el argumento, tienen en común que el error condujo a algo que puedo describir como exitoso en retrospectiva, y eso podría crear la impresión de que hablo de un proceso con garantías. No las hay. Hay sesiones en que el error es simplemente un error, en que lo que sigue al momento de la nota no planeada no abre ningún territorio nuevo sino que simplemente interrumpe algo que funcionaba y no tiene suficiente fuerza propia para ir a ningún lado. Esos casos existen y son frecuentes. La diferencia entre el error productivo y el error simplemente erróneo no está determinada de antemano y no puede ser establecida por ningún criterio previo: solo la escucha en tiempo real puede decirte si lo que acaba de ocurrir tiene algo que seguir o no.

Lo que sí puedo decir con certeza es esto: el error que se sigue, aunque no conduzca a ningún territorio que valga la pena habitar, es siempre más informativo que el error que se corrige inmediatamente. Incluso cuando lo que encuentras al otro lado del error es el callejón sin salida, has aprendido algo sobre la forma del territorio que no habrías podido aprender sin haberlo recorrido. El error corregido sin escucha no enseña nada excepto que había algo que no funcionaba,

que es una información tan pobre que apenas merece el nombre.

La distinción entre corrección y escucha tiene una dimensión que va más allá de la técnica musical y que conecta con algo más amplio sobre la manera en que uno se relaciona con lo inesperado en cualquier proceso creativo: la corrección asume que hay un estándar previo al que volver, algo que sabías antes del error y que el error simplemente interrumpió temporalmente. La escucha asume que el error puede contener información sobre algo que todavía no sabías, algo que el estándar previo no incluía precisamente porque todavía no había sido descubierto. Son dos ontologías del proceso creativo completamente diferentes, y operar desde una u otra no es simplemente una elección de método sino una posición sobre qué es lo que el proceso tiene para ofrecer.

Si el proceso es fundamentalmente la ejecución de algo que ya sabes, el error es simplemente interferencia. Si el proceso es fundamentalmente la exploración de algo que todavía no sabes del todo, el error puede ser la exploración misma.

He hablado hasta ahora principalmente de errores en el nivel de la nota individual, de esa nota que llega sin que la mente la haya planificado. Pero el error tiene otras escalas que merecen atención, porque en cada escala produce efectos diferentes y revelaciones diferentes sobre quien los comete.

Hay errores de estructura, momentos en que la lógica que la sesión parecía estar construyendo se quiebra de una manera que no puede atribuirse a una nota sino a una decisión de mayor alcance que el cuerpo tomó sin que la mente la supervisara. Una pieza que iba a un lugar termina yendo a otro completamente diferente, no porque hubiera un plan alternativo sino porque en algún momento la mano fue a algún lado y lo que siguió siguió a esa mano. Esos errores de

estructura son los más difíciles de escuchar sin el impulso de la corrección, porque producen piezas que no son lo que intentaban ser, y hay algo en la condición humana de quien hace cosas que resiste la idea de que el resultado sea completamente diferente de la intención.

Pero son también los más reveladores, porque cuando el cuerpo abandona la estructura planeada y va a un lugar diferente, ese movimiento viene de algún lugar con suficiente fuerza como para quebrar el plan. Y esa fuerza, sea cual sea su naturaleza, es información sobre algo que el plan no contenía: una urgencia, una memoria, un estado que necesitaba forma y la encontró en ese quiebre estructural antes de que la mente tuviera tiempo de impedirlo.

Tengo una grabación de hace varios meses en que planeaba, en la medida en que puedo decir que planeo algo durante la improvisación, llegar a un lugar de relativa quietud, de resolución gradual, de ese estado sonoro que los músicos de ambient a veces describen como "campo de sonido estático", con poca variación dinámica y mucho espacio. Lo que la sesión terminó siendo fue lo opuesto: densa, rítmicamente acumulativa, con una urgencia creciente que llegó a un punto de máxima tensión antes de resolverse de manera abrupta. La pieza duró dieciséis minutos y en ningún momento hizo lo que yo pensaba que iba a hacer.

La escuché completa al día siguiente con la incomodidad de quien no reconoce del todo lo que hizo la noche anterior. No porque sonara mal sino porque sonaba como alguien en un estado que no era el estado tranquilo que yo creía haber llevado a la sesión. La pieza había capturado algo que yo no había sabido que estaba procesando, algo que no habría aparecido si la sesión hubiera seguido el plan tranquilo que yo creía que iba a seguir. El error de estructura, el abandono del plan, fue el accidente que permitió que algo verdadero encontrara

forma.

Ese tipo de verdad no es construible de manera deliberada. Puedes crear condiciones que la favorezcan, puedes practicar la disposición a seguir lo inesperado en lugar de corregirlo, puedes aprender a reconocer cuando algo está ocurriendo que merece ser seguido. Pero no puedes planear que el error llegue en el momento correcto ni que contenga la información que necesitas escuchar. Lo único que puedes hacer es estar suficientemente presente para que cuando llegue, lo recibas.

Esa presencia es el trabajo real. No la técnica, no el conocimiento armónico, no la habilidad de ejecutar exactamente lo que se tiene en mente. El trabajo real es la presencia que permite que lo que no tenías en mente llegue sin que lo rechaces antes de escucharlo. Y eso requiere, paradójicamente, una forma de confianza que no se basa en saber lo que vas a hacer sino en creer que lo que llegue desde ese lugar que no controlas merece la pena de ser escuchado.

Esa confianza no se adquiere de golpe. Se construye en la acumulación de las veces en que el error siguió produjo algo que el plan nunca habría producido, y en la capacidad de recordar esos momentos con suficiente claridad como para que informen la actitud frente al próximo error que llegue. Es, en el sentido más preciso, un aprendizaje por experiencia repetida, y como todos los aprendizajes por experiencia repetida, depende de que la experiencia sea auténtica: de que los errores sean reales, de que el proceso sea real, de que haya algo en riesgo cuando las manos van a un lugar que la mente no había planeado.

Esto conecta con algo que establecí en el capítulo anterior sobre la diferencia entre la creación propia y la creación con herramientas de IA: el error que importa en la improvisación es el error que ocurre en

el sistema del creador y que revela algo sobre ese sistema. Ese tipo de error no puede ser delegado ni optimizado. Requiere presencia sin intermediario, con el riesgo que esa presencia implica. En el momento en que el proceso de corrección se externaliza, en el momento en que hay un sistema más eficiente disponible para identificar y corregir lo que se desvía del estándar, el error pierde precisamente lo que lo hace valioso: su condición de información sobre el creador en tiempo real.

Un algoritmo puede producir elementos inesperados. Puede generar notas que no pertenecen al patrón estadístico dominante del material que ha procesado. Puede, en ese sentido técnico, "equivocarse". Pero ese error algorítmico no contiene información sobre ningún sistema que esté presente en el proceso de producirlo. No hay nadie ahí que sea sorprendido por su propia respuesta. No hay un cuerpo cuyo estado particular en ese momento esté siendo capturado en la nota que llegó sin ser pedida. El error algorítmico es variación estadística. El error humano en la improvisación es autoconocimiento involuntario, y esa diferencia, aunque invisible desde afuera del proceso, es la diferencia que lo justifica todo.

Hay un aspecto de esta conversación que merece ser abordado con honestidad porque la evito podría parecer que vivo en una burbuja donde el error es siempre hermoso y la imperfección siempre reveladora. No es así. Hay errores que son simplemente errores, que no conducen a ningún territorio nuevo y que la grabación registra como ruido de fondo del proceso. Hay sesiones enteras que terminan con algo que escucho una vez y archivo sin escuchar de nuevo, no porque haya fallado en algún sentido existencial sino porque lo que produjo ese día fue simplemente material de calentamiento para algo que todavía no ha llegado. Esas sesiones existen con una frecuencia que sería alarmante si esperara que cada error fuera revelador y cada

sesión produjera su propiagema.

La diferencia entre el error que abre y el error que simplemente interrumpe no es, como ya dije, determinable de antemano. Pero con el tiempo y la práctica acumulada, hay algo que cambia en la manera de relacionarse con el error durante la sesión misma: una especie de oído adicional que se desarrolla, que escucha el error en el momento en que ocurre y percibe si tiene peso o no, si hay algo detrás que vale la pena seguir o si fue un tropiezo sin más. Ese oído adicional no es infalible. Se equivoca. Pero es más fino que el que tenía cuando empecé, y su afinamiento es uno de los productos más concretos y más poco espectaculares de años de práctica: no la habilidad de evitar los errores sino la habilidad de distinguir qué hacer con ellos cuando llegan.

Escuchar el error en lugar de evaluarlo. Ese es el gesto que separa el error que se pierde del error que se convierte en la mejor parte de lo que quedó grabado. Y ese gesto, que suena sencillo cuando se describe y que en la práctica requiere años de desaprender la urgencia de la corrección, es quizás la cosa más importante que la improvisación me ha enseñado sobre qué significa crear algo que no existía antes.

El sonido roto tiene su propia belleza, y esa belleza no es la belleza de lo que quedó incompleto ni la belleza del accidente celebrado sin criterio. Es la belleza específica de lo que contiene la huella de quien lo hizo, de lo que dice algo sobre el estado del sistema que lo produjo que ningún plan habría podido decir, de lo que existe en el mundo con esa cualidad particular de las cosas que llegaron desde algún lugar que no estaba del todo bajo control y que por eso llevan en ellas algo que el control nunca habría podido poner. La imperfección, en este sentido, no es la ausencia de algo que debería estar. Es la

presencia de algo que solo puede estar ahí si nadie lo planeó demasiado bien.

La nota del minuto dos con diecisiete sigue ahí en la grabación, sin editar, exactamente donde llegó sin que yo la pidiera. Cada vez que la escucho dice lo mismo con la misma claridad que tuvo la primera vez: estaba aquí. En ese momento, con esas manos, en ese estado que no sabía que era el estado en que estaba. El error lo sabe antes que yo, y me lo dice en el único idioma en que puede decirlo, que es el idioma del sonido que no esperaba llegar y que llegó de todas formas, fiel a algo más profundo que cualquier plan que yo hubiera podido trazar.

Capítulo 8

Memoria del cuerpo, memoria del sonido

Las músicas que existieron antes de que aprendiéramos a escribirlas

Hay una tarde que regresa a mí con la consistencia de las cosas que ocurren en el cuerpo antes de que la mente les encuentre un lugar.

Estaba escuchando algo que había grabado esa semana, una pieza de unos seis minutos que había surgido de una de esas sesiones donde el calentamiento se extendió demasiado y el material llegó tarde, con esa textura particular del material que ha esperado. Tenía los auriculares puestos y los ojos cerrados, no por romanticismo sino porque escuchar con los ojos cerrados cambia algo en la calidad de la atención, la concentra hacia adentro de una manera que la habitación visible no permite del todo. Y en algún punto de esa escucha, quizás al minuto tres, algo en la pieza me produjo una sensación que no tenía nombre disponible pero que reconocí de inmediato: era la sensación de haber estado en ese sonido antes. No en esa pieza específica, que era nueva y solo tenía días de existencia. Sino en ese sonido, en esa manera de moverse entre las notas, en ese espacio entre lo que se dice y lo que se deja sin decir.

La sensación era la del reconocimiento sin memoria consciente, que es una de las experiencias más extrañas que conozco porque funciona a la inversa de como funciona el recuerdo ordinario: en el recuerdo ordinario, reconoces algo porque puedes rastrear el momento en que lo aprendiste, el contexto, la cadena de eventos que

llevó hasta ahí. En este otro tipo de reconocimiento, la certeza precede a cualquier rastreo posible. Sabes que has estado en este territorio antes de saber cómo ni cuándo.

Tardé un rato en entender qué era lo que esa pieza mía estaba tocando en mí. No era un recuerdo específico. Era algo más parecido a una resonancia con algo anterior al recuerdo, algo que existía en el cuerpo antes de que hubiera memoria articulada para contenerlo. Como si la música que mis manos habían producido esa semana hubiera encontrado, sin saberlo, una frecuencia que el cuerpo ya conocía de mucho antes, de algún lugar que no estaba en ningún período de mi vida que pudiera datar con precisión.

Eso fue el comienzo de una pregunta que todavía no termina de responderse y que este capítulo intenta rodear desde varios ángulos: ¿de dónde viene el sonido que uno hace cuando nadie le ha enseñado cómo hacerlo? ¿Qué memorias están activas cuando uno improvisa sin mapa, cuando los dedos van a algún lado que la mente no había planificado? ¿A qué linaje pertenece, sin saberlo, alguien que crea desde la intuición pura?

Son preguntas que no tienen respuestas limpias, y precisamente por eso me interesan más que las preguntas que sí las tienen.

Permíteme empezar con algo que parece un rodeo pero que no lo es. Hay una distinción fundamental entre dos tipos de conocimiento que las ciencias cognitivas llevan décadas estudiando y que la experiencia de la improvisación musical ilustra con una claridad difícilmente igualable por cualquier descripción abstracta. El primer tipo es el conocimiento declarativo, el que puedes articular, el que existe en forma de proposiciones, el que se puede transmitir mediante instrucción directa: sé que esta nota se llama así, sé que esta progresión produce tal efecto, sé que en este sistema armónico estas

combinaciones están permitidas y estas otras no. El segundo tipo no tiene un nombre único en la literatura porque es anterior a cualquier nomenclatura: es el conocimiento que existe en el cuerpo como capacidad antes de existir en la mente como descripción, el conocimiento que opera sin poder articular sus propias reglas, el conocimiento que se transmite no por instrucción sino por inmersión, por repetición, por la acumulación de experiencias que el cuerpo procesa y guarda en un lugar que no es exactamente la memoria consciente pero que actúa con la misma eficiencia y a veces con mayor velocidad.

La psicología cognitiva llama a este segundo tipo conocimiento procedimental o conocimiento implícito, y los estudios sobre improvisación musical documentan que es este tipo de conocimiento el que opera durante la improvisación genuina: el improvisador experto no está consultando su conocimiento declarativo en tiempo real, no está verificando conscientemente si cada decisión cumple con los criterios del sistema teórico que domina. Está accediendo a algo más antiguo y más rápido, algo que se construyó debajo del umbral de la articulación consciente durante años de práctica y escucha acumuladas. Y ese conocimiento, por su naturaleza implícita, lleva en él la huella de todo lo que lo formó, incluyendo cosas que el propio músico no sabe que aprendió, incluyendo memorias que no puede rastrear hacia ningún momento específico de adquisición.

Cuando yo improviso sin mapa, ese conocimiento implícito es todo lo que tengo disponible. No tengo el conocimiento declarativo que complementaría ese proceso en un músico con formación académica. Lo que tengo es únicamente el sedimento de años de escucha activa, procesado de manera continua por un cuerpo que tomó de todo ese material lo que podía usar y lo almacenó en la única forma en que ese

tipo de almacenamiento funciona: como disposición, como tendencia, como capacidad de reconocer y responder sin saber exactamente qué es lo que reconoce.

Eso significa que cuando mis manos van a algún lado durante una sesión, van ahí cargadas con todo lo que ese cuerpo ha escuchado. No solo lo que recuerdo haber escuchado conscientemente. Todo lo que entró, todo lo que el sistema procesó aunque la atención consciente no lo registrara como aprendizaje. Y esa carga incluye cosas que están mucho más lejos de lo que cualquier memoria personal puede alcanzar.

Déjame ser más concreto, porque la abstracción aquí puede esconder más de lo que revela.

Cuando era adolescente y escuchaba blues con esa atención absorbente que describí en los primeros capítulos, lo que absorbía no era únicamente la información de las canciones individuales. Absorbía el idioma del blues, que es un idioma construido durante generaciones por personas que no tenían sistema de notación, que transmitían su música exclusivamente a través de la escucha y la imitación y la repetición y la variación, que vivían en sus cuerpos lo que no podían escribir en ningún papel y que lo transmitieron de cuerpo a cuerpo, de generación en generación, con esa fidelidad particular que tiene la transmisión corporal y que la notación no puede capturar del todo. Lo que llegaba a través de las grabaciones no era solo el resultado de ese proceso: era, de alguna manera difícil de articular pero real, el proceso mismo en forma sonora.

El blues del delta, en su forma más pura, es quizás el ejemplo más claro de música que existe sin gramática escrita y que sin embargo tiene una lógica interna tan precisa y tan coherente que los musicólogos llevan décadas intentando describirla con el lenguaje de

la teoría occidental sin conseguir capturarla del todo. Los intérpretes del blues rural del sur de Estados Unidos en las primeras décadas del siglo veinte no tenían acceso a ningún sistema de notación y en muchos casos no tenían acceso tampoco a ninguna enseñanza formal de música de ningún tipo. Lo que tenían era el oído, el cuerpo, la escucha continua de los que tocaban antes que ellos, y esa transmisión oral y corporal de algo que no podía escribirse pero que se podía sentir con una precisión que el sistema escrito no habría mejorado.

Robert Johnson, cuya música grabada en 1936 y 1937 sigue siendo una de las influencias más citadas en la historia del rock y del blues modernos, no describió nunca su proceso creativo en términos teóricos porque no tenía los términos para hacerlo. Lo que dejó en esas grabaciones es algo que los músicos de las décadas siguientes reconocieron de inmediato como verdadero, no porque cumpliera con ningún criterio académico sino porque tocaba algo en el cuerpo del oyente que el cuerpo reconocía aunque la mente no supiera por qué. Esa capacidad de tocar algo reconocible sin haber pasado por ningún sistema de codificación es lo que la transmisión oral y corporal preserva que la notación no puede preservar: la relación directa entre el cuerpo que produce y el cuerpo que recibe, sin el intermediario del sistema escrito.

Cuando escucho mis propias grabaciones y reconozco en ellas algo que no sé de dónde viene, estoy escuchando el eco distante de esa transmisión. No porque me haya propuesto heredar nada del blues ni de ninguna tradición específica, sino porque el proceso de escucha activa durante años introduce en el sistema, de manera no deliberada, los patrones de toda la música que ha entrado en él. Y mucha de esa música, por los caminos azarosos de lo que me resultó emocionalmente significativo en distintos períodos de la vida,

provenía de tradiciones que operaban exactamente desde ese tipo de conocimiento implícito y corporal que yo, sin saberlo, estaba reconociendo como familiar.

Hay otro ejemplo que necesito traer aquí porque ilumina una dimensión diferente del mismo fenómeno, y es el de la música árabe y el del flamenco en sus raíces más antiguas.

La música árabe clásica, en su forma tradicional, no fue transmitida durante siglos mediante partituras sino mediante la relación directa entre maestro y discípulo en un proceso que los arabistas describen como taqlid, la imitación como forma de aprendizaje que preserva no solo las notas sino los matices, los ornamentos, los infinitos detalles de interpretación que ningún sistema de notación puede capturar con la misma fidelidad. El discípulo no aprende una descripción de la música, aprende la música misma a través del cuerpo, a través de la escucha repetida y la imitación progresiva y la corrección que ocurre cuando algo no suena como el maestro sabe que debería sonar aunque no pueda explicar en términos teóricos exactamente por qué la diferencia importa. Ese proceso produce músicos cuyo conocimiento es completamente incapaz de articularse en forma de reglas pero que es absolutamente preciso en la práctica, que pueden distinguir entre una interpretación verdadera y una falsa de un maqam específico con una inmediatez que ningún análisis posterior puede explicar del todo.

El flamenco tiene una historia de transmisión similar, aunque sus genealogías son más complejas y más disputadas. En su origen más remoto, el cante jondo no se aprendía en ningún aula. Se absorbía en los patios, en las reuniones, en la escucha de los que ya sabían, en el proceso lento y no lineal de que algo entrara en el cuerpo antes de poder salir de él con suficiente verdad como para merecer el nombre.

La letra misma del flamenco, esa voz rota que es la voz del duende según García Lorca, no es el resultado de una técnica vocal que se pueda describir en un manual y aplicar siguiendo instrucciones. Es lo que ocurre cuando un cuerpo que lleva dentro suficiente peso de experiencia y de escucha llega al punto en que la voz no puede contenerse en la forma segura y tiene que abrirse hacia algo que es simultáneamente quiebre y expresión. Eso no se enseña. Se transmite de otra manera.

Lo que estas tradiciones tienen en común, lo que me interesa de manera específica en este contexto, no es su geografía ni su historia ni su estética particular. Es el hecho de que todas operan desde la memoria del cuerpo como repositorio primario del conocimiento musical, anterior a cualquier sistema de codificación y en muchos aspectos más fiel a lo que la música es en su dimensión más esencial: no un conjunto de instrucciones para producir ciertos sonidos, sino una práctica de presencia que ocurre en el cuerpo y que solo puede transmitirse de cuerpo a cuerpo, de escucha a escucha, de experiencia vivida a experiencia vivida.

Eso es exactamente lo que ocurrió conmigo, aunque de manera radicalmente distinta y sin ningún maestro de ninguna tradición específica. Lo que entró en mi cuerpo a través de años de escucha activa fue el conocimiento implícito de varias músicas a la vez, no sus teorías ni sus vocabularios académicos sino sus patrones, sus maneras de moverse, sus lógicas internas que el oído aprende a reconocer antes de que la mente aprenda a describirlas. Y ese conocimiento mixto, sin hogar único en ninguna tradición específica, es lo que mis manos tienen disponible cuando improvisan sin mapa.

Hay un momento de la práctica que vuelvo con frecuencia a examinar porque contiene de manera comprimida todo lo que estoy

intentando describir aquí. Es una sesión de hace aproximadamente un año, una tarde de verano con el calor aplastando cualquier urgencia y produciendo en mí ese estado de lentitud productiva que las tardes de calor a veces permiten. Me había sentado sin ninguna intención particular, más por hábito que por energía creativa específica, y lo que surgió en esa sesión tuvo desde el principio una cualidad diferente a la de las sesiones más habituales.

Lo que surgió tenía algo circular. No en el sentido de que se repitiera de manera obvia, sino en el sentido de que el material volvía sobre sí mismo con cada vuelta ligeramente transformado, como si estuviera buscando algo que en cada regreso encontraba de manera diferente. Era una estructura que no había planeado y que no reconocí inmediatamente como estructura, solo la fui percibiendo a medida que la sesión avanzaba, la manera en que el material regresaba, la manera en que cada regreso cargaba algo de lo que había ocurrido en los ciclos anteriores.

Después de escuchar la grabación varias veces en los días siguientes, entendí que lo que había producido se parecía en su lógica formal, aunque no en su superficie sonora, a ciertas músicas de tradición oral que tienen en la repetición con variación su principio organizador fundamental: no la repetición mecánica, que produce ritualidad o trance pero no desarrollo, sino la repetición que acumula, que lleva cada vuelta cargada con todo lo que las vueltas anteriores dejaron, que avanza sin avanzar de manera lineal. La música gnawa de Marruecos funciona de esa manera. Ciertas tradiciones de música ritual de África subsahariana funcionan de esa manera. No estaba imitando nada de eso conscientemente. Pero el patrón que mis manos encontraron esa tarde de calor era, en su lógica profunda, el mismo patrón.

No me atrevería a decir que "heredé" algo de esas tradiciones a través de la escucha. La relación es más indirecta y más difusa que esa, y afirmar una herencia directa sería una apropiación de algo que no me pertenece. Lo que sí puedo decir es que el cuerpo que escuchó durante años todo lo que escuchó absorbió patrones que son más antiguos que cualquier sistema de notación, patrones que el sonido humano ha explorado de maneras similares en contextos geográficos y culturales completamente distintos, y que esos patrones están disponibles en el conocimiento implícito del cuerpo de una manera que el conocimiento declarativo no puede replicar con la misma naturalidad.

Hay algo que los etnomusicólogos llaman "universales musicales", que son los patrones que aparecen de manera recurrente en músicas de culturas que no tuvieron ningún contacto entre sí: ciertas relaciones intervalares, ciertos patrones de repetición y variación, cierta manera de organizar el tiempo sonoro que el cuerpo humano parece reconocer como natural independientemente del contexto cultural en que se formó. Los debates sobre si estos universales son verdaderamente universales o si son construcciones culturales que se han expandido globalmente son debates académicos que me interesan pero que no puedo resolver aquí. Lo que sí me interesa es esto: que el cuerpo humano tiene disposiciones hacia ciertos tipos de organización del sonido que son anteriores a cualquier gramática musical particular, y que cuando alguien improvisa sin el corsé de ninguna gramática codificada, esas disposiciones tienen más espacio para operar.

Esa es la paradoja que he tardado años en empezar a ver con claridad: no tener gramática formal no significa operar en el vacío. Significa operar desde una gramática más antigua, menos articulada,

más difícil de describir pero igualmente real: la gramática del cuerpo, construida sobre todo lo que el sistema ha procesado, que incluye no solo las influencias conscientemente reconocidas sino también las huellas más difusas de todo lo que entró sin que la atención consciente lo registrara como lección.

Permíteme llevar esto de vuelta a lo concreto, que es donde siempre necesito volver porque sin el ancla de la experiencia específica cualquier reflexión sobre memoria y cuerpo y tradición se convierte en territorio demasiado vago para ser útil.

Hace unos meses, durante una sesión que empezó de manera ordinaria y que se fue convirtiendo en algo diferente a medida que avanzaba, mis manos encontraron un patrón rítmico que reconocí de manera diferida, no en el momento de producirlo sino unos minutos después cuando ya estaba establecido: era un patrón que tiene la característica de crear una ambigüedad entre el tiempo binario y el ternario, que hace que el oído no esté seguro de si está escuchando grupos de dos o de tres, que produce esa sensación leve pero persistente de estar entre dos maneras de organizar el tiempo y no poder quedarse del todo en ninguna de las dos. Ese tipo de ambigüedad rítmica es una característica constitutiva de varias tradiciones musicales del mundo árabe y también de ciertos estilos de música popular brasileña, aunque sus nombres técnicos y sus contextos sean completamente diferentes.

No estudié ninguna de esas tradiciones de manera sistemática. Lo que sí hice, en distintos momentos de mi vida, es pasar tiempo con músicas que las incluían, con suficiente atención como para que algo de sus patrones se sedimentara en el cuerpo sin que yo lo registrara como aprendizaje de algo específico. Y esa noche, durante la sesión, lo que el cuerpo sabía volvió en forma de patrón rítmico que las manos

encontraron sin saber qué estaban encontrando.

Cuando lo escuché después, grabado, ese patrón me pareció una de las cosas más auténticamente mías que había producido en mucho tiempo. No porque fuera original en ningún sentido absoluto, porque claramente no lo era: esa ambigüedad rítmica existe desde hace siglos en múltiples tradiciones. Sino porque era mío en el sentido de que nadie me lo había enseñado deliberadamente, que había llegado a través de ese proceso particular de escucha y sedimentación que es el único proceso que tengo disponible, y que por tanto llevaba en él la huella de ese proceso de una manera que no podría haber llegado por ningún otro camino.

La autenticidad, entendida de esta manera, no es sinónimo de originalidad en el sentido de no-derivado-de-nada-anterior. Nada es original en ese sentido absoluto. Todo lo que se hace musicalmente surge de lo que se ha escuchado, de lo que el cuerpo ha procesado, de los patrones que el sistema cognitivo ha absorbido durante años de exposición al sonido organizado. La autenticidad que importa en la creación no es la de haber inventado algo de la nada sino la de haber llegado a algo a través de un proceso que es genuinamente el propio, que no ha sido imitado deliberadamente ni copiado desde afuera sino que emergió desde adentro a través de las capas de todo lo que ese cuerpo específico ha experimentado.

Eso es lo que me parece que comparto con las tradiciones de transmisión oral que describí antes, aunque de una manera completamente diferente en su mecanismo: ellas transmiten conscientemente de maestro a discípulo, de cuerpo a cuerpo, con una intención específica de preservación. Yo recibí sin maestro, sin intención de preservar nada, simplemente por estar lo suficientemente abierto durante lo suficiente tiempo como para que algo entrara. El

resultado tiene la misma característica definitoria de esas tradiciones: el conocimiento que produce no puede articularse completamente en términos declarativos, solo puede manifestarse en la práctica, solo existe plenamente en el acto de hacer.

Hay una reflexión que quiero hacer aquí con cierta cautela porque puede malinterpretarse fácilmente en cualquiera de dos direcciones igualmente equivocadas. No estoy argumentando que la transmisión oral es superior a la transmisión escrita ni que la falta de formación académica produce una cercanía especial a algo más auténtico o más primitivo. Eso sería el tipo de romanticismo del no-saber que este libro ha intentado evitar desde el principio. La transmisión escrita preserva cosas que la transmisión oral no puede preservar: la exactitud de ciertas estructuras, la posibilidad de reproducción a distancia y a través del tiempo, la acumulación de un conocimiento colectivo que puede crecer con cada generación que lo hereda y lo transforma. La música que existe gracias a esa tradición escrita es parte de lo que el mundo tiene de más extraordinario.

Lo que sí estoy argumentando es algo más específico y más limitado: que el tipo de conocimiento que se construye sin el sistema escrito, que se construye exclusivamente desde el cuerpo a través de la escucha y la práctica, tiene características propias que el sistema escrito no puede capturar del todo, y que esas características no son simplemente deficiencias del segundo tipo respecto al primero. Son capacidades de un tipo diferente, con sus propias formas de precisión y sus propias maneras de transmitir algo sobre la experiencia humana que el sistema escrito, con toda su riqueza, no puede transmitir de la misma manera.

Mi práctica musical existe en ese segundo territorio, no por elección filosófica sino por circunstancia. No aprendí el sistema

escrito. Lo que tengo es el conocimiento que el cuerpo construyó a partir de la escucha, con todos sus límites y con todas sus particularidades. Y una de las cosas que ese proceso me ha permitido entender, gradualmente y a través de la experiencia directa más que de cualquier reflexión abstracta, es que ese territorio no es el territorio de la ignorancia sino el territorio de un tipo diferente de conocimiento, con una genealogía más larga y más extensa de lo que cualquier currículo académico podría trazar.

Estoy en un linaje, aunque no pueda nombrarlo con precisión ni trazar su árbol genealógico con ninguna exactitud verificable. Es el linaje de todas las personas que en toda la historia humana han hecho música desde el cuerpo, desde la escucha, desde la memoria acumulada de lo que entró antes de que hubiera un sistema para codificarlo. Ese linaje es más antiguo que cualquier notación musical y más extendido que cualquier tradición académica, y lo que comparte a través de toda esa diversidad de formas y contextos y culturas no es un estilo ni un lenguaje particular sino algo más fundamental: la convicción, practicada más que articulada, de que el sonido que el cuerpo conoce antes de que la mente lo describa tiene su propia validez, su propia lógica, su propia manera de ser verdadero.

Volver a la tarde de los auriculares cerrados y la pieza de seis minutos. Lo que reconocí en ese sonido, sin poder rastrearlo hacia ningún origen específico, era probablemente el eco de todo eso: de las músicas que entraron sin anunciarse, de los patrones que el cuerpo procesó sin que yo los registrara como lección, de la manera particular en que ese conocimiento implícito se expresa cuando las manos tienen suficiente libertad para ir a donde quieren ir sin la interferencia del plan.

La sensación de haber estado en ese sonido antes era el cuerpo reconociéndose a sí mismo en una genealogía que es más larga que cualquier recuerdo personal. No es nostalgia, porque no hay ningún tiempo específico al que volver. Es algo más parecido al reconocimiento de una pertenencia que siempre había estado ahí, que no necesitó ser declarada para ser real, que opera en el nivel en que todas las pertenencias más profundas operan: por debajo del lenguaje, en el lugar donde el cuerpo sabe cosas que la mente todavía no ha encontrado las palabras para decir.

Cuando me preguntan de dónde viene mi música, la respuesta honesta es que no lo sé del todo. Sé lo que escuché conscientemente. No sé todo lo que el cuerpo procesó. No sé qué combinación particular de influencias y experiencias y accidentes de atención produjo el patrón específico de disposiciones que mis manos tienen disponible cuando improvisan. Lo que sí sé es que ese no-saber no es un vacío. Es la señal de que algo es más grande que lo que puede ser rastreado, de que el proceso de formación fue más largo y más extendido que cualquier currículo que yo pudiera haber seguido deliberadamente.

Hay una última cosa que quiero decir en este capítulo, que es la más difícil de articular sin que suene a más de lo que es, así que la digo con la mayor sencillez posible: creo que una de las razones por las que ciertos sonidos que produzco sin saber exactamente por qué los produzco llegan a algo que otras personas reconocen como verdadero es que ese sonido viene de un lugar que es anterior al individuo que lo produce. Viene de la acumulación de todo lo que el cuerpo procesó, que incluye más de lo que yo puedo reclamar como mío. Y esa cualidad de venir de más allá del individuo que lo produce, de llevar en sí mismo la huella de algo más extendido que la historia personal, es lo que las músicas de tradición oral han sabido siempre

que era el origen de su poder: no el genio individual sino la transmisión, el lugar de encuentro entre lo que viene de antes y lo que se añade ahora, el momento en que el cuerpo de un individuo particular se convierte en el vehículo de algo que lo excede.

No me comparo con ningún maestro de ninguna tradición. No tengo ninguna de sus habilidades ni ninguno de sus conocimientos específicos. Lo que comparto con ellos es únicamente esto: la confianza en que el cuerpo sabe, en que la escucha acumulada forma, en que el sonido que emerge desde ese lugar sin nombre que está entre la memoria y la intuición tiene derecho a existir sin necesitar que nadie le dé un certificado de origen.

La música que hacían antes de que hubiera manera de escribirla era tan real como cualquier cosa que pueda notarse en ningún pentagrama. Era simplemente real de otra manera, con otro tipo de permanencia y otro tipo de transmisión y otro tipo de precisión. Y cuando me siento frente al instrumento y dejo que los dedos vayan a donde quieren ir, lo que ocurre no es que invente algo de la nada. Es que me convierto, por unos minutos, en el lugar donde todo lo que entró antes de mí encuentra su forma de salir.

Esa es, quizás, la descripción más honesta que puedo dar de lo que hago cuando hago música. No el genio que crea desde el vacío. El cuerpo que escucha lo que lleva dentro y lo deja salir, con la imperfección y la imprecisión de quien no tiene el sistema escrito para garantizar la exactitud, pero con la fidelidad de quien no tiene nada interpuesto entre lo que sabe y lo que produce.

Y esa fidelidad, aunque no produce siempre los resultados más técnicamente perfectos, produce algo que ninguna perfección técnica puede garantizar: la presencia de alguien que estuvo aquí, en este cuerpo, en este momento, con todo lo que ese cuerpo lleva sin poder

nombrarlo, dejando en el sonido la huella de eso que no tiene nombre pero que el oído, cuando está suficientemente abierto, reconoce antes de que la mente encuentre las palabras.

Capítulo 9

Sonar en el ruido

Publicar música verdadera en el año en que las máquinas inundaron las plataformas

La primera vez que busqué mi nombre en Spotify y apareció, me quedé mirando la pantalla durante un tiempo que no supe medir.

No era una reacción de orgullo exactamente, aunque había algo de eso. Tampoco era la satisfacción del logro cumplido, aunque eso también estaba presente de alguna manera. Era algo más parecido a la extrañeza de verse en un espejo en un lugar donde no esperabas que hubiera uno: el pequeño sobresalto de encontrarte donde no habías verificado todavía que existías. Mi nombre, en ese catálogo de millones, junto a portadas de artistas que yo había escuchado durante años como oyente, en el mismo espacio donde convivían cosas que me habían alcanzado en el sentido que describí en el primer capítulo, ese sentido de ser tocado por algo que no pediste que te tocara.

Estuve un rato sin escuchar nada. Solo mirando. Había algo en ese momento que pedía ser observado antes de ser analizado, antes de que la mente pusiera encima su capa de evaluación y comparación y contexto. Era un hecho nuevo en el mundo, pequeño desde cualquier perspectiva que no fuera la mía, pero nuevo de todas formas: esto existía aquí y antes no existía. El silencio que siguió a ese reconocimiento tenía la misma textura que el silencio que sigue al último acorde de una sesión, esa pausa específica donde algo acaba de

cruzar desde la nada hacia el ser y el aire de la habitación todavía no sabe del todo cómo acomodarlo.

Luego pulsé play, como cualquier oyente que no sabe nada sobre quien hizo eso, y escuché mi propia música desde fuera por primera vez.

Llegué a las plataformas por un proceso que fue más logístico que emocional en su ejecución, aunque las emociones que lo rodeaban fueran considerables. No hay ningún misterio técnico insalvable en publicar música en Spotify, Tidal, Deezer o YouTube en 2026: los distribuidores digitales independientes hacen que el proceso sea accesible para cualquiera que tenga algo que subir y unos pocos euros para pagar la tarifa anual. DistroKid, TuneCore, Amuse: plataformas que actúan como intermediarios entre el creador y los grandes servicios de streaming, que normalizan los archivos de audio, que gestionan los metadatos, que se encargan de que las canciones lleguen donde tienen que llegar sin que el músico necesite un sello discográfico ni un equipo de distribución ni ninguna de las infraestructuras que hasta hace no tanto eran condición de entrada al mercado de la música grabada.

Eso no quiere decir que sea trivial. La logística es manejable, pero las preguntas que la rodean no lo son. ¿Qué formato de audio? ¿Qué imagen de portada? ¿Qué nombre de artista? ¿Bajo qué género clasificar algo que no encaja limpiamente en ninguna de las categorías disponibles? ¿Cuándo publicar, con qué cadencia, siguiendo qué lógica, si es que hay alguna? Esas preguntas tienen respuestas técnicas que se encuentran con facilidad en cualquier foro de músicos independientes, pero las respuestas técnicas no resuelven la pregunta que está debajo de todas ellas y que es la que en realidad me interesaba: ¿qué significa esto para alguien en mi posición?

Alguien en mi posición: sin formación, sin presupuesto de marketing, sin un equipo, sin una audiencia preexistente, sin un plan de carrera, sin ninguna de las estructuras que la industria musical ha construido para gestionar la transición entre crear algo y ponerlo en el mundo. Alguien que hace música como hobby, que la hace en las horas que quedan después de la vida principal, que la hace porque el proceso de hacerla le da algo que nada más le da, y que en algún punto de ese proceso decidió que lo que producía en privado podía existir también en público sin que eso cambiara radicalmente por qué lo hacía.

Esa decisión no fue sencilla. No en el sentido técnico, que era manejable, sino en el sentido de lo que implica exponer algo que hasta entonces había existido en la privacidad de las sesiones nocturnas y las grabaciones que solo yo escuchaba. Publicar transforma la naturaleza de lo que se publica, no en su contenido sonoro sino en su condición existencial: deja de ser algo que solo existe para ti y se convierte en algo que puede existir para cualquier otra persona con una conexión a internet y una cuenta de Spotify. Ese paso, que en términos técnicos es simplemente subir un archivo a un servidor, en términos de la relación que uno tiene con su propio trabajo es un quiebre de dimensiones considerables.

Lo que me llevó a hacerlo no fue ninguna ambición de reconocimiento ni ningún cálculo sobre posibilidades de éxito. Fue algo más parecido a la convicción, gradual y sin épica, de que dejar las cosas únicamente en el disco duro tenía algo de incompleto. No porque el disco duro sea un lugar inferior al mundo, sino porque hay algo en la creación que pide salir, que quiere existir fuera del espacio en que fue producida, que necesita el riesgo de ser escuchada por alguien que no tiene ninguna razón particular para ser compasivo con

sus imperfecciones. El oyente desconocido, el que llega a algo tuyo sin ningún vínculo afectivo que suavice el juicio, es el interlocutor más honesto que existe para lo que uno hace.

Pero publicar en 2026 es publicar en un paisaje que se había transformado de maneras que en el momento de la primera decisión yo todavía no entendía del todo.

Necesito contextualizar esto con cifras que son públicas y verificables porque sin ellas el análisis flota en la vaguedad, y la vaguedad aquí sería un tipo de deshonestidad. Spotify informó en el primer trimestre de 2026 que aproximadamente el veinte por ciento de las canciones subidas a su plataforma durante el año anterior habían sido generadas total o parcialmente mediante herramientas de inteligencia artificial. No el veinte por ciento de las reproducciones, que es una cifra diferente y más difícil de establecer, sino el veinte por ciento del catálogo nuevo. En términos absolutos, con más de cien mil canciones siendo subidas a Spotify cada día según sus propias estadísticas de ese período, ese veinte por ciento representaba un volumen de contenido generado algorítmicamente que hace apenas tres años habría sido impensable no ya en términos tecnológicos sino en términos de la velocidad con que la adopción había ocurrido.

Las demás plataformas publicaban datos similares o rehusaban publicarlos, lo que en sí mismo era informativo. YouTube, que había implementado herramientas de detección de contenido generado por IA con resultados mixtos, reportaba tasas similares en las nuevas subidas de contenido musical. Tidal, que había hecho de la calidad de audio y de la autenticidad artística dos de sus argumentos de diferenciación de mercado, había empezado a desarrollar un sistema de etiquetado voluntario que permitía a los artistas declarar que su música había sido creada sin IA, con el resultado previsible de que la

adopción de ese etiquetado era minoritaria y su impacto en el comportamiento de los oyentes era todavía poco claro.

Lo que esas cifras significaban en la práctica cotidiana de alguien que publicaba música independiente sin herramientas algorítmicas era esto: el catálogo en el que existían mis piezas crecía a una velocidad que ningún oyente individual podría seguir y en el que el algoritmo de recomendación era, en términos prácticos, el único curador posible a escala. Sin el algoritmo, una canción subida a Spotify por alguien sin seguidores previos, sin presupuesto de promoción, sin relaciones con los equipos de curación editorial de las plataformas, tiene una probabilidad de ser escuchada por alguien que no tenga un vínculo previo con el artista que se aproxima a cero de manera asintótica.

El algoritmo de recomendación de Spotify, como el de todas las plataformas principales, está optimizado para maximizar el tiempo de escucha de sus usuarios. No para descubrir música que no ha sido todavía escuchada. Para recomendar música que se parezca estadísticamente a lo que el oyente ya ha demostrado que le gusta, con ajustes basados en el comportamiento colectivo de oyentes con perfiles similares. Ese sistema funciona con una eficiencia notable para lo que está diseñado hacer: mantener a las personas escuchando. Pero su lógica de optimización es estructuralmente ciega a la música que no ha acumulado todavía suficientes datos de comportamiento como para que el modelo la incluya en sus recomendaciones.

El resultado práctico para alguien en mi posición es que la presencia en las plataformas no equivale a visibilidad. Es simplemente la condición de posibilidad de la visibilidad, una condición necesaria pero completamente insuficiente. Estar en Spotify es como estar en el océano: técnicamente tu molécula de agua está ahí, pero la probabilidad de que alguien la encuentre específicamente entre todos

los demás es una pregunta que le corresponde a la estadística, no a la calidad de la molécula.

Todo esto lo fui aprendiendo de manera gradual, a través de la experiencia de ver las reproducciones de mis piezas en los paneles de Spotify for Artists, que son los datos que la plataforma proporciona a quienes han subido contenido y que tienen un valor documental que va más allá de la vanidad de los números: te dicen exactamente dónde está tu música en el ecosistema, con la precisión fría que tiene cualquier dato real y con la capacidad de producir una incomodidad que los datos abstractos no producen cuando los aplicas a algo que has hecho tú.

Los números de mis piezas son modestos. No voy a dar cifras exactas porque el libro no es un informe de rendimiento y porque los números cambian, pero la escala es la de decenas o cientos de reproducciones por pieza, no miles, con excepciones puntuales que corresponden a momentos en que algo circuló por algún canal que no controlo y que nunca pude rastrear con precisión. En algunas piezas la mayoría de las reproducciones son mías propias, que escucho para verificar la calidad de la masterización o simplemente porque quiero volver a algo que hice hace meses con la distancia que da el tiempo. El oyente desconocido existe, pero en una escala que cabe en la sala pequeña que mencioné antes.

¿Cómo me siento con eso?

La respuesta honesta tiene capas que sería deshonesto colapsar en una sola. La primera capa es la más simple y la más reconocible: hay una incomodidad real en ver los números pequeños cuando uno ha invertido tiempo y atención y algo de sí mismo en lo que subió. Eso no es vanidad en el sentido peyorativo, es simplemente la respuesta humana natural a publicar algo y descubrir que el mundo no se

detuvo a notarlo. No hay ninguna persona sensata que pretenda que esa respuesta no existe o que debería no existir. Existe, y fingir que no existe sería la clase de espiritualidad performativa que hace más daño que bien.

La segunda capa es más interesante y más difícil de articular con precisión: los números pequeños no cambian nada de lo que la práctica me da. No cambian lo que ocurre en el cuerpo durante una sesión de improvisación. No cambian la textura de la satisfacción cuando algo llega a donde tenía que llegar. No cambian el reconocimiento en el silencio posterior al último acorde. Todo eso existe completamente al margen de si hay diez oyentes o diez mil en algún servidor en algún lugar del mundo. El proceso es impermeable a la métrica de una manera que no elegí deliberadamente sino que descubrí al constatar que las métricas no habían afectado en nada lo que me hacía sentarme frente al instrumento.

La tercera capa, la más difícil de admitir sin que suene a racionalización de lo que no se puede cambiar, es esta: en el ecosistema de 2026, con el volumen de contenido que existe y con la lógica de optimización de los algoritmos, la alternativa a tener números modestos no es simplemente "trabajar más en la promoción" o "aprender a usar mejor las herramientas de marketing". Para alguien sin presupuesto, sin conexiones de industria y sin la disponibilidad de tiempo que requiere construir una presencia en redes sociales de la escala que el algoritmo recompensa, la alternativa real a números modestos es no publicar. Y no publicar tiene un costo diferente al de publicar con números modestos: tiene el costo de que lo que se ha hecho no existe en ningún espacio compartido, de que la única persona que sabe que existe es quien lo hizo.

Esa última consideración es la que, al final y después de darle

vueltas suficientes, me parece la más honesta sobre por qué publicar tiene sentido aunque los números sean pequeños. No es que los números sean irrelevantes. Es que lo relevante de publicar no es principalmente los números que produce sino el hecho de que algo cruza de lo privado a lo potencialmente compartido, de que existe en un espacio donde en principio cualquier persona podría encontrarlo aunque en la práctica casi nadie lo haga, de que tiene una presencia en el mundo que es de otra naturaleza que la presencia en el disco duro.

Hay una tarde que necesito contar porque ilustra algo que ninguna reflexión abstracta puede ilustrar con la misma precisión. Era un domingo, varios meses después de haber subido las primeras piezas, y estaba revisando los datos de Spotify for Artists con la atención desapasionada de quien ya ha aprendido a no buscar en esos números más de lo que tienen. En la sección de oyentes por país, había un listener en Finlandia. Una persona. En algún lugar de Finlandia había una persona que había escuchado una de mis piezas, probablemente una sola vez, probablemente de manera accidental, probablemente a través de alguna playlist algorítmica que había incluido mi música junto con otras de características sonoras similares.

No sé quién es esa persona. No sé cómo llegó a esa pieza, ni si le gustó, ni si la volverá a escuchar. Existe únicamente como un dato en una pantalla, un número de un oyente único en un país en el que yo no conozco a nadie ni tengo ninguna conexión previa. Y sin embargo ese dato me detuvo durante más tiempo del que habría parado frente a mil reproducciones de alguien que me conoce. Porque contenía algo que los números grandes de la gente cercana no contienen de la misma manera: la evidencia de que algo había cruzado. Que una pieza hecha en la privacidad de una noche sin testigos había llegado a los

oídos de alguien en Finlandia que no tiene ninguna razón afectiva para ser compasivo con sus imperfecciones, y que de alguna manera había llegado lo suficientemente lejos como para producir una reproducción completa.

Eso no es éxito en ningún sentido que el mercado de la música reconocería como tal. Es otra cosa. Es la confirmación de que lo que uno hace en privado puede, en el mundo que existe, existir para otros sin que sea necesaria ninguna de las infraestructuras que durante décadas definieron la diferencia entre lo que circulaba y lo que quedaba en el cajón. Es una pequeñez que contiene algo de lo extraordinario.

Déjame hablar del dinero, porque no hacerlo sería otra forma de deshonestidad. Las reproducciones en plataformas de streaming generan ingresos, y esos ingresos por reproducciones individuales son, para un artista independiente sin volumen masivo de escuchas, cifras que se miden en céntimos y que en el mejor de los casos acumulan en el año lo que una comida modesta en un restaurante mediocre. No es dinero. Es el rastro contable de que algo ocurrió, que alguien escuchó, que el sistema registró la escucha y tradujo esa escucha a la moneda que el sistema usa para registrar el valor de las cosas. Ese rastro contable no me sostiene económicamente ni lo pretende. Pero existe, y su existencia dice algo sobre la naturaleza del ecosistema que habitamos: que el valor de lo que se crea puede ser registrado aunque sea microscópico, y que ese registro es parte de la realidad de publicar en 2026, con toda su modestia y todo lo que esa modestia implica sobre la posición real de la creación independiente en el mercado de la atención.

Hay una pregunta que me han hecho con distintas formulaciones y que merece ser respondida con claridad porque en ella está el núcleo

de lo que significa publicar desde la posición que describo: si haces música como hobby, si no buscas ni necesitas el éxito comercial, si el proceso es lo que te importa y el proceso es completamente independiente de si alguien escucha o no, ¿para qué publicar? ¿Qué cambia, en términos de lo que la práctica te da, el hecho de que las piezas estén en Spotify en lugar de únicamente en tu disco duro?

La respuesta que he llegado a dar, después de haberme hecho esa pregunta yo mismo en suficientes ocasiones como para no poder contestarla con automatismo, tiene varias partes.

La primera parte es la más simple: publicar me obliga a terminar las cosas. El disco duro es un espacio sin consecuencias que perdona la incompletitud de manera permanente. Una pieza puede vivir ahí en un estado de borrador indefinido, sin que nadie la empuje hacia ninguna forma de cierre. Cuando el destino potencial es una plataforma pública, hay algo en la psicología del proceso que pide que lo que se sube esté terminado, que haya llegado a algún lugar suficientemente concluyente como para existir sin disculpas. Ese imperativo de cierre no es artificial. Es la forma que el mundo externo ejerce presión sobre el proceso interno, y esa presión, aunque sea mínima y aunque el público potencial sea pequeño, produce algo que la práctica puramente privada no produce de la misma manera: la disciplina de completar.

La segunda parte tiene que ver con algo que describí antes al hablar del oyente desconocido. La relación con la propia música cambia cuando sabes que existe en un espacio donde puede ser escuchada por alguien que no tiene ninguna razón para protegerte de la valoración honesta. Eso no me hace mejor músico de manera automática, pero sí cambia la calidad de la escucha autocrítica que aplico antes de subir algo. Hay un umbral que la música tiene que

cruzar para merecer ese espacio público, un umbral que no es de perfección técnica sino de honestidad sonora: ¿está esto diciendo lo que tenía que decir con suficiente claridad como para que alguien que no sabe nada de mí pueda recibirlo? Esa pregunta, que el disco duro no exige pero que la plataforma sí exige aunque sea implícitamente, es una herramienta de autoexigencia que no encontré en ningún otro lugar.

La tercera parte, la más difícil de articular sin que suene a más de lo que quiero que sea, es esta: hay algo en el acto de publicar que es un gesto de confianza en lo que uno hace. No confianza ciega ni autoengaño sobre la calidad o el alcance. Es la confianza específica de decir: esto que hice merece existir en el espacio compartido, aunque sea en su rincón más pequeño y menos visitado. Esa confianza no viene de saber que lo que hiciste es excelente según criterios externos. Viene de saber que es honesto, que es genuinamente tuyo, que lleva en sí mismo algo del proceso real que lo produjo y que por tanto tiene derecho a existir fuera del espacio privado donde fue producido.

Esa confianza fue difícil de construir. No llegó con el primer upload. Llegó gradualmente, a través de la experiencia repetida de publicar algo y descubrir que el acto de hacerlo no devaluaba lo que ya tenía para mí, que la exposición pública no disolvía la relación privada con el proceso sino que añadía algo diferente sin quitar nada de lo que ya estaba.

Quiero hablar también de algo que no he mencionado todavía y que es parte honesta del cuadro completo: la experiencia de escuchar la propia música en un altavoz de exterior, en la calle, en un contexto completamente diferente al de la sesión en que se produjo. Eso ocurrió una vez, de manera no planeada, cuando alguien que había encontrado una de mis piezas la puso en su teléfono mientras

estábamos en un lugar con ruido de fondo y conversación y los sonidos habituales de un espacio compartido. La pieza, que yo había escuchado docenas de veces en los auriculares de estudio o en el silencio de la habitación, sonaba completamente diferente en ese contexto. No mejor ni peor. Diferente de una manera que me resultó instructiva sobre algo que no había pensado suficientemente: la música que uno hace en privado, con los parámetros acústicos del espacio donde se hace, produce algo que está calibrado para ese espacio. Sacarlo de ahí no lo destruye pero lo transforma, y esa transformación dice algo sobre la relación entre el contexto de producción y el contexto de recepción que las plataformas de streaming vuelven completamente opaco.

En las plataformas, la música existe en un espacio sin contexto propio. Puede ser escuchada en auriculares en el metro de Tokio, en altavoces de cocina en una casa en Bogotá, en el modo de fondo de alguien que trabaja en Helsinki. El espacio de producción, la habitación nocturna con el flexo amarillo que describí en el capítulo anterior, desaparece completamente. Lo que queda es el sonido solo, sin el contexto que lo vio nacer, enfrentado a todos los contextos posibles de recepción con la sola compañía de lo que es.

Eso me parece, cuanto más lo pienso, uno de los aspectos más extraños y más fascinantes de lo que significa publicar en streaming en 2026. La música que hago es profundamente contextual en su origen: depende de la hora, del estado, de la temperatura de la habitación, de lo que ocurrió ese día. Pero en el momento en que existe en las plataformas, esa contextualidad desaparece y lo que queda tiene que valerse solo. El oyente en Finlandia no sabe nada del flexo ni de la hora ni de lo que estaba procesando ese día. Lo que recibe es únicamente el sonido, y lo que ese sonido sea capaz de

transmitir depende de si algo de lo real que lo produjo sobrevivió a la descontextualización, si algo de la honestidad del proceso se quedó grabado en el archivo de audio de manera suficientemente permanente como para cruzar todos esos filtros y llegar.

No tengo manera de saber si cruza. El oyente en Finlandia podría haberlo escuchado durante veinte segundos antes de cambiar de canción. Podría haberlo escuchado completo pero con la atención en otra cosa. Podría haberle llegado de la manera en que a mí me llegaron ciertas músicas cuando era niño, con esa fuerza particular que no pide permiso. No lo sabré nunca, y esa incertidumbre es parte de lo que significa publicar: ceder el control sobre lo que ocurre con lo que uno ha hecho después de que lo ha hecho.

Hay algo en esa cesión que se parece a la nota incorrecta del capítulo anterior, a la que llegó sin ser pedida y que tenía que ser seguida en lugar de corregida. Publicar es también un gesto de seguir el hilo en lugar de corregir, de dejar que lo que se produjo exista en el mundo con toda su imperfección y todo su potencial de ser recibido de maneras que no se pueden prever y controlar. El resultado puede ser el callejón sin salida del oyente en Finlandia que escuchó veinte segundos. Puede ser también algo que en algún momento, en algún lugar que no conoceré, produzca en alguien ese reconocimiento del que hablé en el primer capítulo, esa sensación de haber estado en ese sonido antes, de que algo en él toca una frecuencia que el cuerpo ya conocía.

No puedo garantizar lo segundo. No puedo evitar lo primero. Lo único que puedo hacer es lo que ya estoy haciendo: producir con honestidad y publicar sin pretensiones desproporcionadas, ni hacia arriba ni hacia abajo. Sin el autoengaño de creer que el mundo está esperando mi música, pero tampoco con la falsa modestia de

pretender que lo que hago no merece existir fuera del disco duro.

Hay una última dimensión de esta experiencia que necesito nombrar porque ha sido, quizás, la más inesperada de todas las que el proceso de publicar ha producido. Es la dimensión de la permanencia. Una pieza que existe en las plataformas tiene una especie de permanencia que ningún archivo de disco duro garantiza. Los discos duros fallan, los archivos se corrompen, los sistemas cambian y los formatos se vuelven obsoletos. Las plataformas de streaming también pueden desaparecer, nadie garantiza la permanencia de ningún servidor de manera indefinida. Pero hay algo en el hecho de que una pieza exista distribuida en múltiples servidores en múltiples ubicaciones geográficas, accesible desde cualquier dispositivo conectado en cualquier parte del mundo, que tiene una cualidad de existencia más robusta que la existencia en el disco duro de un solo ordenador.

Lo que hice en esas noches con el flexo y el teclado y el frío de la habitación existe ahora de una manera que excede el alcance de mi disco duro personal. Eso no es inmortalidad ni nada que se le parezca. Pero es una forma de persistencia que sería absurdo no reconocer como algo diferente de la persistencia puramente privada. Lo que produje en esas noches sin testigos tiene testigos potenciales ahora, aunque sean pocos, aunque sean accidentales, aunque no sepan nada del contexto que lo produjo. Y esa apertura al testigo, aunque sea tan pequeña como un oyente en Finlandia de quien nunca sabré el nombre, es lo que diferencia publicar de simplemente hacer.

Eso, en 2026, en el año en que una de cada cinco canciones nuevas en las plataformas fue generada por algoritmos que no tuvieron ninguna noche con flexo ni ningún calentamiento ni ninguna nota incorrecta que llevó a algún lugar inesperado, es la decisión que tomé

y que sigo tomando cada vez que preparo un nuevo archivo para subir: publicar lo que hice con el cuerpo, en el tiempo que tiene el cuerpo, con toda la imperfección que eso implica, en el mismo espacio donde coexiste con todo lo que las máquinas producen sin cuerpo ni tiempo ni imperfección. Sonar en el ruido, con la única herramienta disponible: la huella de haber estado presente cuando ocurrió.

Capítulo 10

El que escucha también crea

Sobre el hobby, la comunidad y hacer música para nadie y para todos

Hay un mensaje que llegó un martes por la mañana y que no esperaba.

No era de nadie que conociera. Era de una persona cuyo nombre no reconocí, con un perfil de Spotify que mostraba que escuchaba principalmente música ambient y algo de folk experimental, que me escribió a través de la plataforma de contacto que figura en mi página de artista, una página que yo había creado con la misma disposición pragmática con que se hace cualquier trámite necesario y a la que no había prestado demasiada atención desde entonces. El mensaje era corto. Decía que había encontrado una de mis piezas en una playlist algorítmica, que la había escuchado tres veces seguidas, que había algo en ella que no sabía describir pero que le había hecho pensar en una tarde específica de su infancia, y que me escribía únicamente para decirme eso, sin ninguna otra expectativa ni petición.

Me quedé con el mensaje abierto en la pantalla durante más tiempo del que se tarda en leer treinta palabras.

No era el primer feedback que había recibido desde que empecé a publicar, pero era el más preciso en su imprecisión, si eso tiene algún sentido. La mayoría de los comentarios que llegan a quien publica música independiente tienen una cualidad que los hace reconocibles desde el primer renglón: son o demasiado generosos de la manera que

lo es quien quiere ser amable más que honesto, o demasiado vagos de la manera que lo es quien no sabe muy bien qué decir pero siente que debería decir algo. Ese mensaje era diferente. Era específico en lo único que podía ser específico: en la experiencia del oyente. No decía que la música era buena ni que el proceso era admirable ni que tenía talento. Decía que algo había ocurrido mientras escuchaba, que ese algo había producido un recuerdo, y que ese recuerdo era de una tarde de infancia.

Que una pieza que hice en una noche sin testigos, a partir de un proceso que tiene todo lo que he descrito en los capítulos anteriores, llegara a alguien que no sabe nada de ese proceso y produjera en él el recuerdo de una tarde de infancia: eso me pareció un hecho de proporciones considerables, aunque sepa que en términos de industria musical y de mercado de la atención no es nada cuantificable ni replicable. No es escalable. No es un caso de éxito que sirva de modelo. Es simplemente lo que ocurrió: algo cruzó, y en el cruce produjo algo real en alguien real, y ese alguien se tomó la molestia de decirlo.

Le respondí con brevedad y con honestidad, porque no tenía ningún aparato de relaciones públicas ni ningún script de respuesta a fans que interponer entre la pregunta y la respuesta. Le dije que no sabía de qué tarde de infancia podía hablarle la pieza porque yo tampoco sé completamente de dónde viene lo que hago, que el proceso es exactamente el que describí antes: manos sobre teclas, oído que escucha, cuerpo que encuentra algo que no había planificado. Que si algo de eso había llegado a producir un recuerdo en él, eso me parecía que era lo que la música podía hacer cuando funcionaba, y que me alegraba que hubiera funcionado de esa manera.

No hubo más mensajes. La conversación quedó en esas dos

intervenciones, que es también una forma perfectamente válida de que una conversación termine: con algo dicho y algo recibido, y sin necesidad de añadir más.

Pero la pregunta que ese mensaje dejó instalada en mí no se resolvió en dos intervenciones. La pregunta era esta: ¿a quién le habla lo que hago, si es que le habla a alguien? Y más específicamente: ¿qué tipo de relación existe entre alguien que crea desde el hobby, desde la práctica privada sin pretensiones comerciales ni de carrera, y quien lo escucha? ¿Qué se transmite en esa relación particular que es diferente de lo que se transmite en la relación entre un artista con carrera y su audiencia?

No tengo una respuesta completa, y no la tendré. Pero tengo algunas observaciones desde la experiencia directa que me parecen más honestas que cualquier teoría que pudiera importar de otro contexto.

Lo primero que observo, y que me parece relevante, es que la audiencia que naturalmente llega a lo que hago no es la audiencia que llega buscando un artista. Es la audiencia que llega buscando una experiencia sonora específica, que el algoritmo identifica a partir de patrones de escucha previa y que conecta con mi música en función de similitudes que yo no planifiqué pero que están ahí de todas formas. Esa persona no sabe nada de mí cuando llega. No sabe que no tengo formación. No sabe que la pieza tardó cuatro días en construirse en una habitación con frío. No sabe que hay capítulos enteros de historia detrás de los cuatro minutos que está escuchando. Llega como oyente puro, sin contexto narrativo, y lo que recibe es únicamente el sonido.

Eso me parece una condición más honesta de recepción que casi cualquier otra que pueda imaginar. Cuando alguien escucha tu música

sabiendo que eres músico de formación, que tienes años de estudio detrás, que hay credenciales que validan lo que hace, escucha con ese contexto activo, con la expectativa que genera ese contexto. Cuando alguien llega sin saber nada y la música le habla de todas formas, lo que le habló es el sonido solo, sin la muleta de ningún marco narrativo que lo acompañe. Esa condición de recepción, que yo no elegí deliberadamente sino que es simplemente la consecuencia de publicar sin ninguna estrategia de construcción de marca o de audiencia, es también la más exigente posible: el sonido tiene que valerse por sí mismo porque no hay nada más que lo sostenga.

Que haya oyentes que lleguen en esas condiciones y se queden el tiempo suficiente como para que algo ocurra, como ocurrió con el mensaje del martes, me dice algo que no habría podido aprender de ninguna otra manera: que el proceso que describo en este libro produce algo que puede existir en el mundo sin su historia, que sobrevive a la descontextualización con suficiente integridad como para producir experiencias en personas que no tienen ninguna razón afectiva ni ninguna información previa que los predisponga a favor.

Eso no me hace un gran artista en ningún sentido mensurable. Pero me confirma algo sobre la naturaleza del proceso que es lo que más me importaba confirmar: que la honestidad del proceso se filtra al resultado de maneras que no son siempre audibles de manera técnica pero que sí son perceptibles de alguna manera que el oyente recibe aunque no pueda articular exactamente qué recibió.

El mensaje del hombre que recordó una tarde de infancia era eso: la confirmación de que algo se había filtrado. Y ese algo no era habilidad técnica, que no tengo en ninguna medida excepcional. Era algo que no sé nombrar mejor que honestidad sonora, esa cualidad de lo que se produjo sin intermediarios, sin optimización para ningún

criterio externo, sin ninguna decisión tomada desde el cálculo de lo que sonará bien para alguien. Algo que vino de un lugar real y llegó a un lugar real, aunque los dos lugares sean completamente distintos y no tengan ningún mapa que los conecte excepto el sonido mismo.

Hay otro tipo de feedback que he recibido y que quiero describir porque es diferente del anterior y dice cosas diferentes. Es el feedback que viene de otras personas que también hacen música como hobby, que hacen algo creativo desde el margen de sus vidas principales sin pretensiones de carrera ni de mercado, y que cuando encuentran lo que yo hago lo reciben no principalmente como música sino como permiso.

No siempre lo dicen con esa palabra, pero es la palabra que encuentro más precisa para lo que describen: que ver que alguien hace algo y lo publica sin tener formación académica, sin el aparato de legitimación que normalmente rodea a los artistas que aparecen en las plataformas, sin que nada externo lo autorice más allá del propio acto de hacerlo, les produce algo que les hace plantearse sus propias prácticas creativas abandonadas o no empezadas desde una perspectiva diferente.

Una persona me escribió para decirme que llevaba años queriendo volver a tocar el piano, que lo había dejado cuando era adolescente porque le habían dicho que no tenía suficiente talento para continuar, y que escuchar mi música le había producido la sensación de que el talento y el derecho a crear eran dos cosas que no tenían que ser la misma cosa. Otra me contó que hacía fotografía como hobby pero nunca publicaba nada porque le parecía que nada de lo que hacía era suficientemente bueno para merecer existir en un espacio compartido, y que algo en el hecho de que yo publicara sin aparentes garantías de calidad le había hecho reconsiderar esa barrera.

No me enorgullezco de esto en el sentido de haberlo planificado como estrategia de inspiración. No lo hice. Lo que hice fue exactamente lo que describí en el capítulo anterior: publicar lo que hago con honestidad y sin pretensiones desproporcionadas. Que eso produzca en algunas personas la sensación de permiso es un resultado que no busqué pero que, cuando llega, me parece más significativo que cualquier número de reproducciones.

Porque ese permiso, si es que existe y si es que lo que hago contribuye a producirlo en alguna medida, apunta hacia algo que me parece importante sobre el ecosistema de la creación en 2026. En un entorno donde la música disponible para cualquier oyente incluye desde los artistas más técnicamente sofisticados del mundo hasta la producción algorítmica más genérica imaginable, la barrera de entrada psicológica para crear y publicar puede volverse paradójicamente más alta que antes, no más baja. Porque la comparación disponible es más amplia y más extrema que en ningún período anterior. Cualquier persona que hace algo y lo mira junto a lo que las plataformas tienen disponible puede encontrar razones para concluir que lo suyo no alcanza el nivel que justifica existir en ese espacio.

Esa barrera es falsa, pero es real en sus efectos. Y lo que mi presencia en ese espacio puede hacer, aunque sea modestamente y sin ninguna grandiosidad, es demostrar con el hecho simple de existir que el nivel que justifica publicar no es el nivel de comparación con lo mejor disponible, sino el nivel de honestidad con el proceso propio. Que la vara de medida correcta no es externa sino interna. Que publicar no es competir sino simplemente añadir algo que no estaba.

Eso conecta con algo que quiero explorar aquí porque tiene que ver con cómo escucho yo mismo música, que es una dimensión de este

libro que todavía no he trabajado directamente y que merece atención porque es parte completa del territorio.

Escucho mucha música. No como actividad principal ni como entretenimiento pasivo, sino de la manera que describí al principio de este libro, esa escucha que es simultáneamente activa y corporal, que busca algo aunque no sepa exactamente qué, que es capaz de quedarse quieta en el umbral de una canción hasta que algo pasa. Eso no ha cambiado desde los siete años en el umbral de la puerta del salón. Si acaso se ha intensificado, porque ahora escucho también desde el lugar de quien hace, que es un lugar diferente y más complicado.

Escuchar desde el lugar de quien hace tiene una dimensión que no está disponible para quien únicamente escucha: la escucha de las decisiones. Cuando escucho algo, escucho también lo que no está, las elecciones que se tomaron y que implicaron descartar otras posibilidades, los momentos en que algo se decidió de una manera específica en lugar de otra. No siempre sé nombrar esas decisiones en términos técnicos, pero las percibo de una manera que no tenía disponible antes de empezar a crear. La música se ha vuelto más transparente en ese sentido particular: ya no es solo lo que produce en el oyente sino también algo de cómo llegó a ser lo que es.

Eso es un regalo de la práctica que no esperaba. No esperaba que hacer música me cambiara la manera de escucharla, aunque en retrospectiva parece completamente obvio que así sería. Lo que es menos obvio, y lo que me parece más interesante, es la dirección específica en que cambió: no me volvió más técnico ni más crítico en el sentido analítico. Me volvió más empático con el proceso. Cuando escucho algo ahora, especialmente algo que tiene esa cualidad de lo hecho a mano, de lo producido desde el proceso real de alguien,

siento algo que es reconocimiento del proceso detrás del resultado, aunque no sepa los detalles de ese proceso. Es como ver el esfuerzo de otro a través del resultado, aunque el esfuerzo sea completamente diferente al mío.

Escucho también música generada por IA, lo dije en el capítulo seis y lo reitero aquí porque importa: hay música generada por algoritmos que me produce respuestas estéticas genuinas, que puede ser hermosa en un sentido que no requiere disculpa ni aclaración. Pero desde que hago música propia, esa música llega a mí de manera diferente a como llega la música producida por un ser humano que estuvo en algún lugar con algún estado en algún momento. La diferencia no siempre es perceptible en términos sonoros, que es exactamente lo que dice el dato del 97% de oyentes que no distingue. Pero hay algo en la escucha desde el lugar de quien hace que percibe, aunque no siempre pueda articularlo, si detrás de algo hay un proceso o no. O más exactamente: si detrás de algo hay un cuerpo que fue transformado por el acto de producirlo o no.

Esa percepción puede ser ilusoria. Puede ser que lo que percibo sea simplemente el reconocimiento de ciertas características sonoras que estadísticamente asocio con la producción humana, y que esa asociación me haga creer que siento algo que en realidad es únicamente reconocimiento de patrón. No puedo descartar esa posibilidad. Pero tampoco puedo descartarla desde la experiencia vivida, que es la única herramienta epistemológica que tengo disponible en este territorio, y la experiencia vivida me dice que hay algo en escuchar algo que fue hecho por alguien en algún lugar en algún momento que es cualitativamente diferente a escuchar algo que fue generado sin ese alguien.

Lo que esa diferencia dice sobre cómo escucho, y sobre qué busco

en la escucha, es esto: busco la presencia de alguien. No necesariamente de alguien que conozca ni de alguien cuya historia sepa. La presencia de alguien en términos de que detrás del sonido hay un cuerpo que lo atravesó, que fue cambiado por el proceso de producirlo, que dejó en el archivo de audio algo de ese cambio aunque sea de maneras que no se pueden señalar con el dedo ni describir con vocabulario técnico. Esa presencia es lo que el hombre del mensaje del martes por la mañana encontró, aunque lo describiera como el recuerdo de una tarde de infancia. Lo que encontró era presencia, y el recuerdo fue la forma que su cuerpo eligió para registrarla.

Eso me hace pensar en algo que merece más espacio del que habitualmente le doy: la naturaleza del hobby como espacio particular de relación con la creación, diferente al trabajo y diferente también a la vocación entendida como llamado que organiza una vida entera.

El hobby tiene mala prensa en el contexto cultural de 2026, donde la productividad y la conversión de las habilidades en activos económicos son presiones suficientemente internalizadas como para que hacer algo "simplemente" por el placer de hacerlo suene, en muchos contextos, como una declaración de conformismo o de falta de ambición. La cultura del side hustle, que es la versión emprendedora del hobby, asume que cualquier habilidad que uno desarrolle en el margen de la vida principal debería eventualmente convertirse en ingreso suplementario o en carrera alternativa. El hobby puro, el que no se convierte en nada más de lo que es, se ha vuelto una posición que requiere defensa en contextos donde la justificación de las actividades en términos de productividad o de retorno es un hábito cultural suficientemente arraigado.

Quiero defenderlo sin que esa defensa suene a la defensa

condescendiente de quien justifica el derecho de los demás a hacer cosas que él mismo considera menores. Quiero defender el hobby desde adentro, desde lo que el hobby permite que el trabajo no puede permitir y que la vocación entendida como proyecto de vida tampoco puede permitir siempre.

El hobby es el único espacio de práctica que conozco donde el fracaso no tiene consecuencias más allá del propio proceso. No hay un sueldo que depende de que la sesión de hoy sea buena. No hay una carrera que se construye o se destruye en función de lo que se produce esta semana. No hay un público que espera y al que hay que dar algo que cumpla con sus expectativas. El único interlocutor del hobby, en su forma más pura, es uno mismo, con los propios criterios de lo que constituye una sesión que llegó a algún lado y una que no.

Esa ausencia de consecuencias externas, que desde afuera puede parecer irrelevancia, desde adentro es libertad en el sentido más funcional del término: la libertad de tomar riesgos que no tienes autorización para tomar cuando algo más que el proceso está en juego. La libertad de quedarse en el error el tiempo suficiente para escuchar lo que tiene que decir, sin la presión de producir un resultado que cumpla con ningún plazo ni ningún estándar externo. La libertad de no saber lo que vas a hacer antes de hacerlo, que es la condición exacta que la improvisación necesita y que muy pocas formas de trabajo profesional toleran.

El hobby es el laboratorio donde la práctica puede ser completamente honesta porque no hay nada que proteger. Eso no lo hace menor que el trabajo ni menos serio que la vocación. Lo hace diferente, con sus propias exigencias y sus propias recompensas, que no son las del reconocimiento externo ni las del rendimiento medible sino las del proceso mismo, las del conocimiento que la práctica

acumula en el cuerpo sin anunciarse, las del minuto dos con diecisiete de una pieza donde una nota incorrecta abrió algo que el plan nunca habría abierto.

Lo que mi música tiene de particularmente honesto, cuando la tiene, viene directamente de esa condición de hobby: viene de no haber tenido que producirla para nada más que el acto de producirla. Esa honestidad es la que el hombre del mensaje del martes por la mañana percibió aunque no la pudiera nombrar. La tarde de infancia que recordó era probablemente un recuerdo de algo que también era así de honesto: algo que ocurrió sin que nadie lo planeara para producir ningún efecto específico, algo que fue simplemente lo que fue en el momento en que fue, sin la intermediación de ningún cálculo sobre qué debería ser.

Hay una última cosa que quiero decir en este capítulo y que tiene que ver con el tipo de comunidad, si es que ese es el término correcto, que se forma en torno a lo que hago y a lo que hacen otras personas en posiciones similares.

No es una comunidad en el sentido de un grupo con identidad compartida y estructura reconocible. Es algo más difuso y más interesante: es la suma de todos los momentos en que algo que uno hizo desde el hobby llega a alguien que también hace algo desde el hobby, y el reconocimiento que se produce en ese encuentro es el reconocimiento no del artista y su audiencia sino de dos personas que entienden, desde lugares distintos, lo mismo: que crear en el margen, sin legitimación externa, sin garantías de resultado ni de reconocimiento, es un acto que tiene valor propio que no depende de ningún criterio que venga de afuera.

Esa comunidad invisible de creadores que no se presentan como tales, de personas que hacen cosas en las horas que quedan de sus

vidas principales sin que eso les defina de ninguna manera que sea visible en su curriculum vitae, es una de las realidades más desatendidas del paisaje cultural de 2026. No porque no exista, sino porque no produce las señales que los sistemas de detección cultural están calibrados para detectar: no genera grandes números, no produce fenómenos virales, no tiene portavoces reconocibles. Existe en la acumulación de los mensajes del martes por la mañana, en los feeds de Spotify con un oyente en Finlandia, en las conversaciones que empiezan cuando alguien descubre que otro hace algo similar desde el mismo tipo de disposición.

Esa comunidad no necesita ser nombrada ni organizada para ser real. Es real de la misma manera en que es real la presencia de alguien en una pieza de música: no siempre perceptible de manera técnica, pero sí perceptible de la manera que importa, que es la manera en que las cosas que existen entre las personas se perciben cuando la atención está suficientemente disponible para recibirlas.

Hago música para nadie, en el sentido de que no hay ningún destinatario específico cuando me siento frente al instrumento. Hago música para todos, en el sentido de que lo que publico existe en un espacio potencialmente compartido con cualquier persona que tenga una conexión y un par de auriculares. Esa aparente paradoja no se resuelve sino que simplemente describe con exactitud la posición particular del creador que no tiene audiencia en mente pero que, al publicar, invita a cualquier audiencia posible.

Y en esa invitación abierta, sin destinatario específico, sin garantías de recepción, sin ningún cálculo sobre quién debería escuchar y por qué, hay algo que se parece más a la música que cualquier otro tipo de relación que haya establecido con lo que hago. Porque la música también funciona así: no elige a quién llega, no

controla cómo es recibida, no puede garantizar que la experiencia del oyente se parezca a la experiencia del que la hizo. Simplemente existe en el espacio entre los dos, y lo que ocurre en ese espacio es lo que la música es, más que cualquier archivo de audio o cualquier proceso de producción que la haya precedidomedida.

El que escucha también crea, aunque no toque ningún instrumento. Crea la experiencia de eso que llega, le da forma en su propio cuerpo, lo conecta con memorias e imágenes y sensaciones que el creador original no puso ahí porque no podía ponerlas. La pieza que hice en aquella noche con el flexo amarillo y el teclado frío es ya, para el hombre que recordó una tarde de infancia, algo que contiene esa tarde de su infancia. Es una cosa diferente a lo que yo hice. Es una cosa que los dos hicimos juntos sin saber que lo hacíamos, en el espacio que existe entre el sonido que sale y el oído que lo recibe.

Eso es lo que la música puede hacer cuando nadie la está obligando a hacer nada más.

Capítulo 11

Aprender todo a la vez

La curva que no tiene principio ni final, solo siguiente nota

Hay una versión del aprendizaje que todos conocemos porque todos la atravesamos en algún momento: la versión que tiene un principio declarado, un profesor con nombre y apellidos, un manual con capítulos numerados, y una progresión que avanza desde lo más simple hacia lo más complejo siguiendo una lógica que alguien con más experiencia que tú diseñó para que no te perdieras. Esa versión del aprendizaje tiene sus virtudes. Tiene, sobre todo, la virtud de la orientación: en cualquier momento del proceso sabes dónde estás, cuánto te falta, qué se supone que deberías poder hacer ya y qué todavía no.

Yo no tuve acceso a esa versión. O más exactamente: tuve acceso a pequeños fragmentos de ella en distintos momentos, fragmentos que nunca llegaron a constituir ninguna cadena coherente, y el resultado fue que aprendí de la única manera que me quedaba disponible, que es también la más antigua y la menos documentada de todas las maneras posibles de aprender algo: aprendí haciéndolo y equivocándome y haciendo de nuevo, sin mapa, sin progresión diseñada, sin ningún criterio externo que me dijera en qué punto del camino estaba excepto el criterio del oído, que es un criterio real pero completamente incapaz de decirte cómo avanzar desde donde estás hacia donde quieres llegar.

Eso tiene consecuencias que tardé años en entender del todo. La consecuencia más evidente es la que ya trabajé en el capítulo sobre la gramática que nunca aprendí: la ausencia de sistemas codificados que me dijeran qué estaba haciendo en términos técnicos. Pero hay otra consecuencia menos evidente y más difícil de articular, que tiene que ver con el tiempo y con la forma en que el aprendizaje autodidacta ocurre, y que es el territorio central de este capítulo.

El aprendizaje autodidacta no es lineal. No porque no quiera serlo ni porque quien lo practica sea menos disciplinado que quien sigue un currículo. Es no lineal por su naturaleza, porque sin una estructura externa que determine la secuencia, el aprendizaje ocurre según la lógica de lo que cada momento específico pide, y esa lógica es simultánea e imprevisible de maneras que ningún currículo podría anticipar. Aprendes varias cosas a la vez, sin saber del todo qué estás aprendiendo, y solo mucho después, mirando hacia atrás, reconoces que algo entró y se sedimentó en algún punto que no puedes fechar con precisión.

Esa es la curva que describe el subtítulo de este capítulo. No una curva que sube desde la ignorancia hacia la maestría, como tienden a representarse las curvas de aprendizaje en los libros sobre desarrollo de habilidades. Una curva que no tiene principio definitivo ni final previsible, que a veces avanza y a veces retrocede y que en los mejores momentos no avanza en ninguna dirección sino que simplemente se profundiza, volviendo sobre el mismo material con un acceso diferente, con más capas disponibles, con la capacidad de escuchar en lo que ya conoces cosas que la primera vez no estaban ahí porque tú no estabas preparado para recibirlas.

Hubo una tarde, hace aproximadamente tres años, en que me di cuenta de que sabía algo que no sabía que había aprendido. No lo

formulé así en ese momento, porque las revelaciones del proceso creativo raramente llegan con la claridad declarativa que esta frase sugiere. Lo que ocurrió fue más concreto y más modesto: estaba en una sesión y encontré algo de manera rápida, algo que en sesiones anteriores me había costado mucho tiempo encontrar o que directamente no habría encontrado. No había ningún momento específico en que hubiera aprendido a encontrarlo. Pero ahí estaba, disponible, como si siempre hubiera estado ahí y lo que hubiera cambiado no fuera el conocimiento sino el acceso al conocimiento.

Eso es lo que el aprendizaje del cuerpo produce y que el aprendizaje declarativo no produce de la misma manera: no la adquisición de información que puedes consultar cuando la necesitas, sino el cambio en la capacidad misma del sistema de operar. No saber más cosas sino ser diferente en la manera de hacer la cosa. La diferencia es sutil pero fundamental, y tiene consecuencias directas en cómo uno se relaciona con el proceso de mejora, o con lo que cuenta como mejora.

Quiero reconstruir algunos hitos de ese aprendizaje no lineal con la honestidad que merece, lo que significa incluir tanto los momentos en que algo progresó de manera que podía reconocerse como progreso como los momentos en que lo que parecía progreso resultó ser simplemente un movimiento lateral, o incluso un retroceso hacia territorios que creía haber dejado atrás.

El primero que vale la pena contar ocurrió en los comienzos, quizás en el segundo año de haber empezado con alguna regularidad. Durante meses, el calentamiento de cada sesión había sido un período de frustración de duración variable: podían ser quince minutos o podían ser cuarenta, y en ningún caso había manera de saber de antemano cuánto iba a durar ni de acelerarlo sin que el material que

siguiera al calentamiento sufriera esa misma rigidez que el calentamiento insuficiente produce. Era como intentar forzar el amanecer: la luz llega cuando llega, y las horas antes son horas antes independientemente de lo que uno haga para abreviarlas.

Lo que cambió no fue la duración del calentamiento, que sigue siendo variable e impredecible. Lo que cambió fue mi relación con ella. En algún punto, sin que pudiera identificar exactamente cuándo, el calentamiento dejó de sentirse como un obstáculo antes del trabajo real y empezó a sentirse como parte del trabajo real. El material que surgía durante el calentamiento, que antes descartaba mentalmente como material de preparación no grabable, empezó a producir a veces sus propias sorpresas, sus propias pequeñas aperturas hacia algo que valía la pena seguir. La distinción entre calentamiento y sesión real empezó a ser menos nítida, y esa pérdida de nitidez fue también un aprendizaje: el aprendizaje de que las categorías que usas para organizar el proceso pueden ser útiles o pueden ser obstáculos, dependiendo de la rigidez con que las apliques.

Ese cambio, que en términos técnicos no representa ningún avance medible, fue sin embargo uno de los aprendizajes más significativos del período inicial: el aprendizaje de cómo estar en el proceso sin insistir en que el proceso sea lo que esperas que sea. Es un aprendizaje que tiene que ver con la atención más que con la habilidad, con la disposición más que con la técnica. Y ese tipo de aprendizaje, el que modifica la disposición en lugar de añadir conocimiento declarativo, es el más difícil de rastrear precisamente porque no hay nada que apuntar en ningún cuaderno: no hay un día específico en que lo adquiriste, no hay un ejercicio específico que lo produjo. Simplemente en algún momento estás en el proceso de una manera diferente, y no sabes desde cuándo eres diferente en esa manera.

Hubo un segundo hito, más tardío y más difícil de describir sin que suene más sofisticado de lo que fue en la experiencia real. Fue el momento en que empecé a escuchar mis propias grabaciones de manera diferente. No con más distancia crítica, que es lo que se recomienda en casi todos los manuales de producción musical cuando hablan de la importancia de escuchar con "oídos frescos". Con más intimidad, paradójicamente. Con la capacidad de escuchar no solo lo que la grabación produce en términos sonoros sino lo que dice sobre el estado del proceso en que fue producida, esa información que describí en el capítulo sobre el error como firma del creador humano: lo que la pieza revela sobre quién era el sistema que la produjo en ese momento particular.

Eso fue un aprendizaje de escucha, no de técnica. Aprendí a leer mis propias grabaciones de una manera que antes no podía, no porque antes me faltara el conocimiento técnico para evaluarlas, sino porque me faltaba el conocimiento experiencial suficiente para entender qué estaba buscando en ellas cuando las escuchaba. Durante los primeros meses, cuando escuchaba algo que había grabado, escuchaba preguntando "¿esto está bien?", que es una pregunta que no tiene respuesta clara cuando no hay un sistema técnico externo con el que cotejar. Después de tiempo suficiente de práctica acumulada, la pregunta que escuchaba había cambiado sin que yo lo hubiera decidido: ya no era "¿está bien?" sino "¿desde dónde viene esto?", que es una pregunta completamente diferente con respuestas completamente diferentes disponibles.

Ese cambio en la pregunta que escuchaba al revisar mis grabaciones fue también un cambio en lo que buscaba cuando creaba. Cuando la pregunta de evaluación es "¿está bien?", el criterio es la distancia entre lo producido y algún estándar de referencia externo.

Cuando la pregunta es "¿desde dónde viene esto?", el criterio es la distancia entre lo producido y la experiencia real que lo produjo, que es un criterio completamente interno y que solo el creador puede aplicar con alguna honestidad. Ese cambio de criterio modificó la práctica en formas que tardé tiempo en reconocer: me hizo más tolerante con ciertos tipos de imperfección técnica y menos tolerante con otros, específicamente con la imperfección que viene de no haber estado suficientemente presente durante la sesión, que es la imperfección que el cuerpo produce cuando la mente está haciendo otra cosa mientras las manos se mueven.

Pero hay también errores del proceso que merecen ser contados porque el aprendizaje no es únicamente el registro de los avances. Hay períodos en este camino que produjeron lo contrario de lo que esperaba, que instalaron hábitos que después tuve que desaprender con un esfuerzo comparable al de aprenderlos, y ese movimiento de aprendizaje y desaprendizaje es parte honesta de lo que significa construir una práctica sin guía externa.

El más significativo fue un período de quizás seis meses en que decidí que necesitaba ser más sistemático. La decisión vino de una incomodidad legítima: sentía que el aprendizaje era demasiado azaroso, que dependía demasiado de lo que cada sesión trajera y no suficiente de ninguna intención deliberada de desarrollar habilidades específicas. Así que intenté introducir estructura: ejercicios específicos al principio de cada sesión, objetivos concretos que trabajar, notas después de cada sesión para registrar qué había funcionado y qué no.

Durante las primeras semanas, esa estructura produjo algo que parecía progreso: había cosas que podía hacer al final del período de ejercicios estructurados que no podía hacer al principio, y eso era mesurable de una manera que el aprendizaje sin estructura no

producía. Pero hacia el tercer mes empezó a ocurrir algo que tardé en reconocer por su nombre: las sesiones de improvisación que seguían a los ejercicios tenían una rigidez que las sesiones sin ejercicios previos no tenían. El cuerpo llegaba a la improvisación habiendo sido entrenado para la corrección, para la reproducción precisa de lo que la técnica requería, y esa disposición de precisión no se apagaba cuando los ejercicios terminaban y empezaba la improvisación. Lo que la práctica de ejercicios había fortalecido, sin que yo lo buscara, era exactamente el tipo de control consciente que la improvisación necesita que se relaje.

No estoy diciendo que los ejercicios sean malos ni que la estructura sea enemiga de la improvisación. Estoy diciendo que en mi caso específico, con el tipo de práctica específica que estaba construyendo, la estructura que introduje durante ese período activaba el tipo de atención equivocada para lo que venía después. Tuve que desaprender los hábitos que había construido durante esos seis meses, lo que significó que el período de recuperación de la disposición anterior duró casi tanto como el período de instalación de los nuevos hábitos. Esa simetría entre el tiempo de aprender algo que no funciona y el tiempo de desaprenderlo es una de las lecciones más caras del aprendizaje autodidacta, en todos los sentidos del término caro.

Lo que aprendí de ese período no fue lo que intenté aprender durante él. Lo que aprendí fue algo sobre la naturaleza específica de mi práctica: que ella opera mejor sin el tipo de supervisión que los ejercicios estructurados introducen, que el cuerpo necesita llegar a la improvisación sin haber sido puesto previamente en modo de corrección, que el calentamiento que me funciona es el calentamiento que es ya en sí mismo exploración libre, no reproducción de patrones

técnicos establecidos de antemano. Ese conocimiento sobre mi propia práctica no lo habría adquirido sin haber cometido el error de intentar estructurarla de una manera que no le correspondía. El error enseñó lo que ningún ejercicio correcto habría podido enseñar.

Hay un aspecto del aprendizaje autodidacta que quiero trabajar con más detalle porque es el menos evidente desde afuera y el más central desde adentro: el papel de la escucha activa como práctica formativa, no solo como placer o como consumo de música.

Desde que empecé a crear de manera regular, la escucha de música ajena cambió de carácter en formas que ya empecé a describir en el capítulo anterior pero que en el contexto del aprendizaje merecen ser desarrolladas de manera específica. Lo que escuchar música ajena me enseña no es teoría: no puedo escuchar una pieza y después decirte qué funciones armónicas usa ni qué estructura formal sigue. Lo que me enseña es mucho más difícil de articular pero igualmente real: me enseña posibilidades. Me enseña que ciertos sonidos pueden coexistir de maneras que yo no habría combinado, que ciertas decisiones de textura o de dinámica producen efectos que yo no sabía que eran posibles porque no los había escuchado todavía, que la música puede moverse desde un lugar hacia otro por caminos que yo no habría encontrado en ninguna sesión porque no estaban en mi vocabulario corporal todavía.

Esa enseñanza no se almacena como información consciente. No tomo notas. No analizo. Simplemente escucho con esa disposición de permeabilidad que describí desde el primer capítulo, y lo que entra se sedimenta de la misma manera en que todo lo demás se ha sedimentado: lentamente, sin anunciarse, hasta que en alguna sesión futura las manos van a algún lugar que las manos no habrían ido sin ese sedimento.

Esto tiene una consecuencia que me parece importante sobre la relación entre consumir y crear, que suele presentarse como una relación de oposición o al menos de alternancia: o estás consumiendo o estás creando, como si los dos fueran actividades que compiten por el mismo espacio mental y temporal. En mi experiencia, esa oposición es falsa, al menos en la escala del tiempo en que el aprendizaje opera. Lo que escucho no compite con lo que creo. Lo que escucho es parte de la materia prima con la que creo, aunque la transformación de ese material de entrada a materia prima disponible sea tan lenta e invisible que la relación entre los dos sea prácticamente imposible de rastrear en tiempo real.

Hay piezas mías que sé que tienen algo de músicas específicas que escuché en períodos específicos, no porque las haya imitado deliberadamente sino porque algo de esas músicas entró en el sedimento y apareció después en una sesión de una manera que solo reconocí con posterioridad. Y hay piezas mías que no puedo rastrear hacia ninguna influencia reconocible, que parecen venir de un lugar que no tiene nombre en ningún catálogo que conozca, y que son quizás las más honestas precisamente por esa dificultad de rastrearlas: vienen del sedimento más profundo, del que se formó en capas tan antiguas que ya no hay manera de distinguir qué entró cuándo.

Escuchar música generada por inteligencia artificial también forma parte de ese sedimento, aunque de manera diferente. Lo que la música de IA me enseña cuando la escucho con atención no es lo mismo que lo que me enseña la música hecha por un cuerpo humano en un proceso real. Lo que me enseña es, paradójicamente, algo sobre los límites de la predicción estadística: hay momentos en que la música generada algorítmicamente produce algo que el oído recibe como una solución completamente razonable pero que no tiene la cualidad de lo

necesario, de lo que no podría haber sido otra cosa en ese momento específico. Esa diferencia entre lo razonable y lo necesario es difícil de articular, pero escucharla en la música de IA me ayudó a entender lo que busco producir en la mía: no lo que suena razonable sino lo que, en ese momento y en ese proceso, no podía haber sido otra cosa.

El aprendizaje de saber qué buscar es quizás el aprendizaje más duradero y el más difícil de fechar. No hay ningún momento en que lo aprendes definitivamente. Está siendo aprendido y refinado y a veces perdido y reconstruido en cada sesión, en cada revisión de grabaciones, en cada escucha de música ajena que produce en el cuerpo algo que no había estado ahí antes. Es un aprendizaje que no tiene punto de llegada porque el objetivo mismo se desplaza con el proceso: lo que busco en la práctica hoy no es lo mismo que lo que buscaba hace tres años, no porque haya encontrado lo anterior sino porque el proceso mismo me ha cambiado de maneras que cambian lo que encuentro relevante buscar.

Esa movilidad del objetivo es una característica del aprendizaje creativo que creo que distingue este tipo de aprendizaje del aprendizaje de habilidades con criterios de maestría estables y externos. Si aprendes a tocar el piano con el objetivo de poder ejecutar el repertorio clásico con la técnica que ese repertorio requiere, hay hitos claros, hay momentos en que puedes verificar que algo que antes no podías hacer ahora puedes hacerlo, hay un mapa del territorio que se llena progresivamente. Si aprendes a improvisar sin mapa, el territorio cambia mientras lo caminas, y lo que al principio era el horizonte resulta ser simplemente la siguiente curva detrás de la cual el paisaje es completamente diferente a lo que esperabas.

Eso puede parecer frustrante, y a veces lo es. Pero tiene también

una dimensión que el aprendizaje con objetivo fijo no puede tener: la dimensión de lo infinitamente sostenible. Nunca se termina porque nunca se llega, y esa imposibilidad de llegada no es el fracaso de la práctica sino su condición de permanencia. La razón por la que sigo sentándome frente al instrumento después de años de práctica, sin la urgencia del principiante que todavía tiene todo por descubrir ni el agotamiento del que ha llegado a donde quería llegar y no sabe qué hacer a continuación, es que el territorio sigue siendo nuevo aunque lo haya estado recorriendo durante años. No nuevo de la misma manera que era nuevo al principio, cuando cualquier nota que saliera sin ser completamente ruido era un hallazgo. Nuevo de maneras más sutiles y más difíciles de articular, pero igualmente reales: hay sesiones que producen algo que no había producido antes, hay momentos en que el cuerpo va a algún lugar que no había visitado aunque lleve años en práctica, hay grabaciones que al escucharlas me producen la misma extrañeza bienvenida de la que hablé al principio de este capítulo, esa extrañeza de reconocer algo que no sabía que estaba en mí hasta que salió.

Quiero hablar ahora de algo que raramente aparece en los relatos sobre el aprendizaje creativo y que sin embargo ocurre con suficiente regularidad como para que omitirlo sería falsificar el retrato: los períodos de aparente regresión, las temporadas en que lo que produces parece peor que lo que producías antes, en que la práctica no avanza en ninguna dirección reconocible sino que retrocede hacia un territorio que creías haber dejado atrás.

Estos períodos existen. Los he tenido. Y la característica más desestabilizadora de ellos no es la calidad del material que producen, que puede ser mejorable en términos objetivos, sino la sensación de no entender qué está ocurriendo. Cuando llevas tiempo en una

práctica y sabes, al menos de manera aproximada, qué condiciones producen qué tipos de resultado, un período en que las condiciones son las mismas pero los resultados son peores activa una clase particular de confusión que no es simplemente frustración: es la confusión de un sistema que no entiende por qué sus propias predicciones han fallado.

Hubo un período de varios meses, en algún punto del tercer o cuarto año de práctica regular, en que todo lo que producía me parecía plano de una manera que no podía atribuir a ninguna causa identificable. No había cambiado nada en la rutina, no había ninguna situación de vida extraordinaria que explicara el bloqueo, no había ningún factor externo evidente. Simplemente el material que salía de las sesiones no tenía la textura que el material anterior había tenido, y cuanto más intentaba entender por qué, más espesa se volvía la planitud.

Lo que eventualmente entendí, con el retraso que siempre tiene la comprensión de los procesos propios, fue que ese período de aparente regresión no era regresión en ningún sentido real. Era el período de digestión de algo que el proceso había estado incorporando en las semanas anteriores, algo que todavía no había encontrado su forma en el material pero que estaba siendo procesado en un nivel que no tiene acceso consciente. Los períodos de planitud en la práctica creativa son, al menos en mi experiencia, frecuentemente períodos de trabajo subterráneo, de reorganización del sistema a un nivel que no se puede observar directamente y que solo produce señales en la superficie cuando el proceso de reorganización ha terminado.

Entender eso no hace que los períodos de planitud sean más placenteros. Pero los hace manejables de una manera que no lo serían si los interpretara como evidencia de que el aprendizaje ha llegado a

su límite. La diferencia entre "esto no funciona hoy" y "esto ha llegado a su límite" es una diferencia que solo el tiempo puede verificar, y aprender a mantener la ambigüedad entre las dos interpretaciones durante el tiempo necesario para que la verificación ocurra es también parte del aprendizaje de la práctica.

Hay una cosa sobre la que quiero ser completamente honesto antes de cerrar este capítulo, porque no serlo sería una clase de optimismo que no le sirve a nadie. El aprendizaje autodidacta de la manera que lo he descrito tiene límites reales y permanentes que ninguna cantidad de práctica puede eliminar completamente. Hay cosas que no puedo hacer musicalmente que alguien con formación académica puede hacer, y esas cosas no son simplemente habilidades técnicas menores que el tiempo eventualmente solventará. Son capacidades que el sistema sin el entrenamiento correspondiente no desarrolla de la misma manera, sin importar cuánto tiempo dedique a la práctica.

No puedo leer música en tiempo real. No puedo explicar en términos técnicos precisos lo que estoy haciendo cuando lo hago. No puedo colaborar con otros músicos de la manera en que dos músicos con formación pueden colaborar, usando el lenguaje compartido de la teoría para comunicar decisiones con precisión y velocidad. No puedo reproducir exactamente algo que escucho sin haberlo aprendido previamente de manera específica. Esas limitaciones son reales y no romanticizarlas es una forma de respeto hacia lo que sí ofrecen otros caminos que yo no tomé.

Lo que sí puedo hacer es lo que he descrito a lo largo de estos capítulos: improvisar con una presencia que la técnica sola no garantiza, escuchar lo que el error ofrece antes de corregirlo, seguir el hilo de lo que el cuerpo sabe hacia territorios que el plan no habría incluido, producir algo que lleva en sí mismo la huella del proceso

real que lo generó de maneras que el oyente percibe aunque no pueda articular qué percibe exactamente.

Esas dos listas, la de las limitaciones y la de las capacidades, son ambas reales y ambas permanentes. El trabajo no consiste en eliminar la primera ni en exagerar la segunda. El trabajo consiste en conocer con suficiente honestidad cuál es el territorio que tengo disponible, y dentro de ese territorio moverse con la atención y la presencia que la práctica ha ido construyendo, sin disculparse por los límites ni sobreestimar las capacidades, en el estado de relativa lucidez que es lo más parecido a la maestría que un autodidacta sin sistema puede alcanzar.

Solo sé que no sé nada, afirmó Sócrates, o eso nos contaron que afirmó, como la forma más alta de conocimiento filosófico. En el contexto de una práctica musical autodidacta, esa frase no es humildad performativa ni declaración de fracaso. Es la descripción más precisa posible del estado permanente del creador que aprende sin fin: el estado de quien sabe suficiente como para saber que lo que queda por saber es siempre más grande que lo que ya se sabe, que el territorio que se ha recorrido es siempre más pequeño que el territorio que todavía está por recorrer, que cada sesión puede producir algo que no producirá ninguna sesión anterior porque el proceso nunca llega a un punto de cierre desde el que todo lo nuevo es simplemente variación de lo ya conocido.

Ese estado, que desde afuera puede parecer la descripción de un camino sin recompensa, desde adentro es exactamente la condición que hace posible que la práctica sea indefinidamente sostenible. Porque la recompensa no está al final, en algún punto de llegada que justifique retrospectivamente todo el camino. La recompensa es el movimiento mismo, la siguiente nota que todavía no existe y que

existirá solo cuando me siente frente al instrumento y deje que las manos vayan a donde tienen que ir, sin saber de antemano a dónde es eso, con la disposición que la práctica ha construido y la honestidad que solo la ausencia de certezas permite mantener completamente intacta.

Capítulo 12

Solo sé que no sé nada, y eso es suficiente

Releyendo el origen desde donde estoy ahora

Hace unas semanas encontré una grabación que no recordaba haber hecho.

Estaba ordenando archivos antiguos, de esos que uno acumula sin sistema ni criterio y que llevan años esperando en carpetas con nombres vagos —"varios", "enero", "pruebas"— hasta que alguien con un domingo libre y ninguna urgencia particular decide por fin abrirlos. El archivo tenía fecha de hace casi cuatro años. El nombre era una cadena de números que el software había asignado automáticamente, sin ninguna intención humana detrás, el tipo de nombre que uno da a algo cuando no tiene todavía el hábito de nombrar las cosas que hace con la seriedad que merecen.

Lo escuché sin saber qué esperar, con los auriculares puestos y el resto de la tarde disponible, en ese estado particular de quien no tiene ningún vínculo emocional previo con lo que está a punto de escuchar porque genuinamente no recuerda haberlo hecho.

Lo que salió de los auriculares duró tres minutos y cuarenta segundos. Era torpe en lugares que ahora reconozco con inmediatez, torpeza de alguien que todavía no había desarrollado suficiente confianza para quedarse en la nota el tiempo necesario antes de salir de ella hacia la siguiente, una cierta prisa en las transiciones que delataba la incomodidad de quien no está seguro de que lo que acaba de producir tiene suficiente derecho a existir el tiempo suficiente como para que el silencio que lo rodea no lo cancele. Había también,

en el minuto dos aproximadamente, un pasaje que sonaba como si las manos se hubieran detenido en un momento de duda genuina, como si la persona que tocaba se hubiera preguntado en tiempo real si debía continuar o corregir, y la resolución de esa duda hubiera producido algo más torpe que lo que habría producido cualquiera de las dos opciones más seguras.

Pero había también algo que no esperaba encontrar: había algo verdadero. No verdadero en el sentido de técnicamente correcto, que no lo era. Verdadero en el sentido en que he usado esa palabra a lo largo de este libro, en el sentido de que algo detrás del sonido había estado presente de manera inequívoca cuando lo produjo, que el archivo de audio contenía la huella de un momento real aunque ese momento hubiera sido inseguro y torpe y lleno de dudas que se escuchaban en cada transición apresurada.

Me quedé escuchándolo dos veces más. La segunda vez sin intentar evaluar nada, simplemente recibiendo. La tercera vez con algo que tardé en nombrar pero que era, claramente, reconocimiento.

No el reconocimiento de la pieza, que seguía sin activar ningún recuerdo específico de la sesión en que la hice. Era el reconocimiento de la persona que la había hecho, de ese estado particular de quien está al principio de algo y todavía no lo sabe, que todavía no tiene las palabras ni el vocabulario corporal para entender qué está haciendo pero que lo hace de todas formas, con toda la incomodidad que eso produce y con toda la honestidad que esa incomodidad contiene.

Ese reconocimiento fue el inicio de este capítulo, aunque todavía no lo sabía mientras escuchaba.

Hay una particularidad en la mirada retrospectiva que no comparte con ningún otro tipo de mirada: la mirada retrospectiva

sabe el final. Sabe, al menos en parte, cómo terminó el camino que está mirando, qué produjo, qué no produjo, qué de lo que parecía importante en el momento resultó serlo y qué no. Esa información adicional no hace la mirada más justa ni más objetiva, al contrario, la hace más susceptible de ciertos tipos de distorsión. La más común de todas es la distorsión teleológica: la tendencia a leer el pasado como si cada paso hubiera sido necesariamente un paso hacia el presente, como si el camino hubiera tenido siempre la forma que tiene ahora que podemos mirarlo completo.

Quiero evitar esa distorsión tanto como puedo en este capítulo, porque hacerla sería traicionar lo que el camino realmente fue: no una progresión ordenada hacia ningún destino previsto, sino una serie de momentos que en muchos casos no sabían que eran parte de ningún camino. Que eran simplemente lo que eran, con toda la incertidumbre y la opacidad que tiene cualquier momento cuando se lo vive desde adentro sin acceso al final.

Lo que quiero hacer en este capítulo no es redimir el pasado ni hacerlo más heroico de lo que fue. Quiero mirarlo desde aquí con la honestidad de quien ya sabe algunas cosas que entonces no sabía, y ver cómo ese saber adicional cambia el significado de lo que ocurrió, no por imposición retroactiva sino porque el significado de los eventos es siempre, en alguna medida, producto del tiempo que les sigue.

Vuelvo al niño de siete años en el umbral de la puerta del salón.

Lo que ocurría en ese momento, lo que describí en el primer capítulo como el primer recuerdo de ser alcanzado por la música, era algo que en ese entonces no tenía ningún marco para entender. Era simplemente lo que ocurría: una quietud involuntaria, una sensación en el pecho que no tenía nombre. El niño no sabía que eso era el principio de algo. No sabía que esa permeabilidad particular hacia el

sonido, esa capacidad de quedarse quieto mientras la música hacía algo que él no había pedido que hiciera, era una disposición que llevaría décadas de desarrollo y que eventualmente produciría noches frente a instrumentos y grabaciones en plataformas y un libro.

Desde aquí, mirando hacia ese umbral con todo el tiempo que hay entre los dos puntos, lo que veo no es el inicio de un camino que yo habría podido identificar como tal. Lo que veo es una condición. Una manera de estar en el mundo respecto al sonido que no eligió voluntariamente ningún actor humano en esa escena, ni el niño ni sus circunstancias ni nadie que hubiera podido enseñársela. Simplemente estaba ahí, como ciertas disposiciones están, anteriores a cualquier intención, anteriores a cualquier proyecto.

Lo que no podía saber entonces es que esa condición de ser alcanzado por el sonido antes de entenderlo, esa postura de recepción que es anterior al análisis, era exactamente la postura que la creación por improvisación requeriría décadas después. Que la manera en que el niño recibía la música era una preparación involuntaria para la manera en que el adulto la produce: desde la apertura, desde la escucha que precede al plan, desde la disposición a que algo entre antes de saber qué hacer con ello.

Eso no lo sabía entonces. No tenía ninguna manera de saberlo. Pero desde aquí tiene la coherencia particular de las cosas que solo se revelan en retrospectiva: la de haber sido siempre lo que terminó siendo, aunque nadie lo hubiera podido ver venir.

Hay otro momento del pasado que la grabación de cuatro años encontrada un domingo por la tarde me trajo con una claridad que no tenía cuando ocurrió: el momento de la decisión de no pedir permiso.

No lo viví como decisión en el momento. No hubo ninguna

declaración, ninguna resolución consciente de la forma "a partir de ahora voy a crear sin esperar a que nadie me autorice". Lo que hubo fue algo más silencioso y más gradual: la erosión lenta de la espera. Durante muchos años, la relación que tuve con la posibilidad de hacer música estuvo organizada alrededor de una pregunta que no siempre formé de manera explícita pero que operaba de fondo de todas las interacciones con el territorio: ¿tengo suficiente para esto? ¿Sé suficiente, tengo suficiente talento, he aprendido suficiente, me he esforzado suficientemente en las direcciones correctas como para que lo que produzca tenga derecho a existir?

Esa pregunta, que en apariencia es una pregunta sobre el propio trabajo, es en realidad una pregunta sobre la autorización. Sobre quién tiene derecho a crear y bajo qué condiciones. Y la respuesta implícita que la pregunta lleva incorporada, por su propia estructura, es que hay condiciones que deben cumplirse antes de que el derecho a crear pueda considerarse adquirido.

Lo que la práctica fue erosionando, lentamente y sin que yo lo gestionara de manera consciente, fue la pertinencia de esa pregunta. No la respondió. La hizo gradualmente irrelevante, de la única manera en que las preguntas se vuelven irrelevantes de verdad: haciendo la cosa que la pregunta ponía en duda, una y otra vez, durante el tiempo suficiente como para que la pregunta perdiera su poder de detener.

La grabación de cuatro años que encontré ese domingo contenía a alguien que todavía estaba en el proceso de erosión, que todavía escuchaba la pregunta con suficiente volumen como para que se notara en las transiciones apresuradas, en la duda del minuto dos que se escucha en el pasaje donde las manos se detuvieron brevemente. Pero ya hacía la cosa. Ya se sentaba frente al instrumento y producía algo, aunque fuera torpe, aunque llevara la incomodidad de la duda

incorporada en cada decisión de nota. Ya estaba al otro lado de la espera, aunque no hubiera cruzado ningún umbral dramático ni hubiera tenido ninguna epifanía que marcara el cruce.

Desde aquí entiendo que ese cruce, que en el momento era invisible porque ocurría de manera tan gradual que ningún instante podía ser señalado como el instante del cambio, era el movimiento más importante de todo el período. No el aprendizaje de técnicas específicas, no la adquisición de ninguna habilidad particular, no ninguna mejora medible en la calidad del resultado. El movimiento más importante fue dejar de esperar.

Y lo que había al otro lado de la espera era simplemente esto: la práctica. Con toda su torpeza inicial y todos sus períodos de planitud y todos sus errores que costaron tiempo desaprender. La práctica, que es lo único que produce todo lo demás, y que no puede empezar hasta que uno deja de esperar las condiciones que se supone que deberían precederla.

Vuelvo ahora a algo que atraviesa los capítulos anteriores sin que nunca se haya dicho directamente con estas palabras, porque en el tiempo en que ocurrió no había encontrado todavía la formulación precisa. Vuelvo al período de experimentación con la inteligencia artificial, que describí en los capítulos cinco y seis con la mayor honestidad que tenía disponible en el momento de escribirlos.

Lo que no dije allí, porque todavía no lo había entendido del todo, es esto: ese período no fue un desvío del camino. Fue parte del camino, y una parte necesaria, aunque en el momento me produjera más incomodidad que claridad.

Cuando empecé a usar herramientas de IA de manera intensiva, lo que buscaba no era eficiencia en el sentido productivo del término,

aunque me dije a mí mismo que sí. Lo que buscaba, aunque no tuviera esta articulación disponible en ese momento, era una verificación. Quería saber si lo que yo hacía tenía algo que no podía hacerse de otra manera, si había algo específicamente valioso en el proceso propio o si la calidad del resultado era el único criterio relevante y en ese caso las herramientas de IA eran objetivamente superiores para alcanzarlo.

Esa pregunta, formulada así, solo podía responderse de una manera: desde adentro, desde la experiencia directa de los dos procesos, desde la comparación vivida más que desde la comparación argumentada. No hay ningún argumento abstracto que pueda decirte si el proceso importa independientemente del resultado. Solo la experiencia de haber vivido los dos procesos con suficiente profundidad como para que la diferencia entre ellos se volviera perceptible en el cuerpo.

El período con la IA fue, desde esta perspectiva, el experimento necesario para que la respuesta fuera real y no simplemente defensiva. Si hubiera rechazado las herramientas sin haberlas probado, sin haber experimentado genuinamente lo que producían y cómo se sentía producirlo, mi posición actual respecto a crear sin IA sería una posición ideológica, una preferencia a priori sin fundamento experiencial. El hecho de haberlas usado, de haber tenido meses de trabajo honesto con ellas, de haber reconocido tanto lo que funcionaba bien como lo que producía esa incomodidad que tardé en nombrar, convierte la posición actual en algo completamente diferente: en una posición ganada desde la experiencia, que no necesita ningún argumento adicional porque la experiencia misma es el argumento.

Desde aquí, mirando ese período con los años que hay entre él y el

momento actual, veo algo que entonces no podía ver: ese desvío aparente fue el momento en que la práctica se hizo propia de una manera que antes no lo era del todo. Antes de ese período, el proceso de improvisar sin formación podía interpretarse, al menos en teoría, como la única opción disponible para alguien sin recursos ni acceso a otras maneras de hacer música. Después de ese período, el proceso de improvisar sin IA y sin formación era una elección, consciente y fundamentada, basada en la experiencia comparada de los dos modos. La diferencia entre la única opción disponible y la opción elegida entre varias disponibles no es pequeña. Es la diferencia entre hacer algo porque no puedes hacer otra cosa y hacerlo porque has verificado que es lo que quieres hacer.

Eso cambia algo en la relación con la práctica que no es visible desde afuera pero que se siente desde adentro de manera muy concreta: la diferencia entre tolerar las limitaciones del propio proceso y haberlas elegido con conocimiento de causa. No son las mismas limitaciones, aunque sean objetivamente idénticas.

Quiero hablar de algo que este libro no ha abordado todavía de manera directa y que sin embargo ha estado presente en cada uno de sus capítulos como el suelo sobre el que todo lo demás se apoya: el tiempo.

No el tiempo en abstracto, sino el tiempo específico y concreto que esto ha requerido. Los años de escucha antes de que hubiera ningún intento de crear. Los meses de práctica regular antes de que hubiera nada que valiera la pena grabar. Los años adicionales de grabaciones antes de que hubiera algo que valiera la pena publicar. El tiempo del período con la IA y el tiempo de la salida de ese período. El tiempo acumulado de todas las sesiones que no produjeron nada que permanezca, que existen únicamente en la memoria del cuerpo como

parte del proceso que formó las condiciones para que las sesiones que sí produjeron algo fueran posibles.

Ese tiempo es largo. Es mucho más largo de lo que cualquier narrativa de descubrimiento suele presentar, porque las narrativas de descubrimiento tienden a comprimir el tiempo entre el inicio y el hallazgo, a presentar la práctica como algo que produce resultados en escalas temporales que no generen impaciencia en el lector. La realidad del aprendizaje autodidacta es que el tiempo que requiere es simplemente el que es, sin poder comprimirse sin perder algo esencial, y ese tiempo frecuentemente excede lo que cualquier narrativa de rendimiento considera razonable invertir antes de evaluar si la inversión vale la pena.

Desde aquí, desde 2026, con ese tiempo ya detrás, puedo decir algo que no podría haber dicho en ningún punto anterior del camino: el tiempo no fue el precio del aprendizaje. El tiempo fue el aprendizaje mismo. No en el sentido de que la mera duración sea suficiente, que no lo es. Sino en el sentido de que el tipo de sedimentación que describe todo este libro, la manera en que el conocimiento del cuerpo se construye capa sobre capa, requiere tiempo de una manera que no puede ser acelerada sin que lo que se construye sea diferente de lo que se habría construido con el tiempo necesario. El sedimento que se forma en años de escucha activa y de práctica regular no es el mismo sedimento que se forma en meses, aunque la cantidad de horas sea objetivamente similar. El tiempo tiene una dimensión que no es simplemente acumulativa sino que tiene que ver con la manera en que el cuerpo procesa y reorganiza lo que ha absorbido, y ese procesamiento tiene sus propios ritmos que no obedecen a ninguna urgencia externa.

Lo que habría perdido si hubiera tenido prisa es difícil de articular

con precisión porque no tengo acceso a la versión acelerada de mí mismo para comparar. Pero lo que no habría ganado puedo decirlo con más seguridad: no habría ganado la disposición que la práctica ha construido gradualmente, esa particular manera de estar en el proceso que solo se desarrolla a través de la acumulación de las sesiones sin resultado y las sesiones con resultado y las sesiones que empezaron siendo una cosa y terminaron siendo otra y los períodos de planitud y los períodos de sorpresa y todos los momentos que no caben en ninguna narrativa de éxito pero que son los momentos que la práctica es, en la mayor parte de su extensión temporal real.

Hay un aspecto de esta revisión retrospectiva que me produce algo que no sé nombrar del todo bien pero que se parece a la gratitud, aunque esa palabra suene demasiado ordenada para lo que es en realidad un estado bastante más complejo y más ambiguo. Tiene que ver con las cosas que no aprendí.

No aprendí a leer música. No aprendí teoría armónica de manera formal. No aprendí los sistemas de notación que habrían hecho posibles ciertas conversaciones y ciertas colaboraciones y ciertos tipos de reproducción exacta del propio trabajo. Esas ausencias fueron durante mucho tiempo fuentes de vergüenza técnica, de esa incomodidad específica que describí en el capítulo sobre la gramática que nunca aprendí.

Desde aquí, la perspectiva sobre esas ausencias ha cambiado de una manera que no es simplemente la racionalización de lo inevitable. Ha cambiado porque la práctica de años ha producido evidencia de que esas ausencias crearon, junto con sus limitaciones reales, condiciones de posibilidad para cosas que el sistema completo no habría producido de la misma manera. No como causalidad directa sino como consecuencia de la manera en que el proceso se desarrolló

sin las estructuras que esos conocimientos habrían aportado.

Lo que la gramática que no aprendí me quitó, lo señalé en el capítulo correspondiente: la posibilidad de ciertos tipos de comunicación precisa, la reproducción exacta del propio trabajo, la participación plena en ciertos tipos de conversación técnica. Lo que me dio, que es lo que no había visto con suficiente claridad hasta que pude mirarlo desde la distancia del tiempo, es esto: la ausencia de las reglas codificadas obligó al proceso a encontrar sus propias reglas, y esas reglas propias tienen una relación directa con el material específico que las produce. En lugar de aplicar una gramática general a la situación particular de cada sesión, el proceso tuvo que descubrir en cada sesión la lógica que esa sesión específica pedía.

Eso es ineficiente en el sentido productivo del término. Es también, en el sentido que más me importa, completamente fiel a lo que cada sesión es, sin la interferencia de ninguna gramática general que aplique sus propias convenciones a la situación particular antes de que esa situación haya tenido tiempo de revelar su propia lógica.

Estoy describiendo, desde esta perspectiva renovada, el origen de algo que en los capítulos anteriores expliqué desde adentro del proceso: la razón por la que la improvisación sin mapa produce el tipo de material que produce. La ausencia de gramática no fue simplemente el contexto accidental en que el proceso se desarrolló. Fue una condición activa que forzó al proceso hacia una relación más directa con el material de cada sesión, sin la red de seguridad de ningún sistema que dijera cuál era la respuesta correcta antes de que la sesión misma tuviera tiempo de preguntar la pregunta.

Eso no es virtud automática. Ya lo dije y lo reitero para que quede claro. Pero es una característica del proceso que produjo resultados específicos que no habrían sido producidos de la misma manera con el

sistema completo disponible, y desde aquí puedo verlo con una claridad que durante el proceso mismo era imposible porque estaba demasiado cerca de la incomodidad de las ausencias para ver también lo que esas ausencias habilitaban.

Vuelvo una vez más a la grabación de cuatro años.

La escuché una cuarta vez, esa tarde de domingo, con toda esa perspectiva activa aunque no articulada todavía. Y lo que escuché esa cuarta vez fue algo que las tres veces anteriores no había podido escuchar con la misma nitidez: la pieza no era mala. Era torpe, era insegura en sus transiciones, tenía todos los defectos de los comienzos que he descrito. Pero no era mala en ningún sentido que justificara el olvido en el que la había dejado durante cuatro años. Tenía esa cualidad de lo verdadero que he intentado describir a lo largo del libro: la presencia inequívoca de alguien en el proceso de producirla, la huella de un momento real aunque ese momento estuviera lleno de dudas sobre sí mismo.

Hay algo paradójico en esto que vale la pena señalar antes de seguir: la pieza es mejor desde aquí que desde donde estaba cuando la hice. No en sus cualidades sonoras objetivas, que son las mismas que siempre fueron. Es mejor en el sentido de que ahora tengo los oídos para escucharla con toda la información que contiene, incluyendo la información sobre la persona que la hizo y el estado en que la hizo y lo que ese estado decía sobre el momento del proceso en que se encontraba. Esa información no ha cambiado. Lo que ha cambiado es mi capacidad de recibirla.

Eso me dice algo sobre el aprendizaje que me parece central para entender qué ha ocurrido a lo largo de estos años: el aprendizaje de la práctica creativa no es únicamente el aprendizaje de producir mejor. Es también, y quizás principalmente, el aprendizaje de escuchar con

más capacidad lo que ya se ha producido, de recibir el propio trabajo con la apertura suficiente como para que revele lo que contiene sin que el evaluador que también está presente lo cancele antes de que la escucha pueda terminar.

Eso no es narcisismo ni autocomplacencia. Es simplemente lo que ocurre cuando el proceso de crear durante tiempo suficiente construye el tipo de oído que puede escuchar la creación sin la urgencia inmediata del juicio: el oído que sabe esperar, que sabe dar tiempo, que sabe que lo que una pieza tiene para decir no siempre se dice todo en la primera escucha ni en la segunda.

La grabación de cuatro años, escuchada con ese oído, decía algo que merece ser dicho con toda la claridad posible al final de este capítulo de revisión: el camino tenía sentido desde el principio, aunque el principio no pudiera verlo.

No tenía sentido en la forma de una progresión diseñada hacia ningún destino previsto. Tenía el sentido más modesto y más real de las cosas que ocurren cuando uno hace algo de manera honesta durante tiempo suficiente: el sentido de la coherencia que emerge del proceso, no que se impone sobre él. La torpeza de esos tres minutos y cuarenta segundos de cuatro años atrás era la torpeza honesta de alguien que empezaba a aprender lo que necesitaba aprender, sin saber que estaba aprendiendo, sin poder ver todavía qué forma tendría lo que emergería de ese aprendizaje.

Eso es suficiente. Esa honestidad sin garantías, esa disposición a hacer sin saber del todo cómo, esa presencia en el proceso aunque el proceso sea torpe y la duda se escuche en cada transición apresurada: es suficiente. No como estandarte de mediocridad contenta consigo misma. Como reconocimiento de que la autenticidad del proceso tiene un valor que precede a cualquier evaluación del resultado y que

ningún resultado técnicamente impecable puede crear retroactivamente si el proceso que lo generó no lo tenía.

Solo sé que no sé nada. Eso es verdad desde el primer sonido que me eligió de niño hasta la sesión de esta semana que terminó sin que yo supiera del todo adónde había ido. El no-saber no es la condición que espero superar eventualmente, el estado de privación del que el aprendizaje me irá sacando de manera progresiva hasta que un día pueda decir que sé. El no-saber es la condición permanente del proceso, la señal de que el territorio sigue siendo más grande que lo que he recorrido, de que lo que viene después de la siguiente sesión todavía no existe y no puede existir hasta que esa sesión ocurra.

Desde aquí, desde 2026, con todo el tiempo transcurrido y todas las piezas producidas y todos los errores cometidos y todos los períodos de planitud atravesados y ese período con la IA y la salida de ese período y las piezas que están en Spotify y el mensaje del martes por la mañana y la grabación de cuatro años encontrada un domingo y escuchada cuatro veces seguidas, lo que puedo decir con la certeza que solo da la experiencia vivida es esto: el no-saber no impidió nada de lo que ocurrió. Fue la condición bajo la que ocurrió todo lo que ocurrió.

Y eso, que en el momento del umbral de la puerta con siete años hubiera sido imposible de formular y que en los años de vergüenza técnica habría parecido una racionalización del fracaso, desde aquí tiene una evidencia que no necesita ningún argumento adicional para sostenerse. La evidencia es el camino mismo, con toda su imperfección y toda su honestidad y todo el tiempo que requirió para revelar la lógica que siempre había tenido, aunque nadie pudiera verla desde adentro mientras ocurría.

Capítulo 13

Crear en la era de las máquinas que cantan

Qué significa hacer música humana cuando la música ya no necesita humanos

Hay una tarde de este año que regresa con frecuencia, no porque fuera extraordinaria sino porque contenía algo que resume el momento histórico mejor que cualquier dato o cualquier argumento que podría citar.

Estaba en un bar con música de fondo, el tipo de bar donde la música existe para ocupar el silencio sin pedirle atención a nadie, y en algún momento la conversación se detuvo de manera involuntaria, de esa manera en que las conversaciones se detienen cuando algo externo capta la atención antes de que la mente sepa qué es lo que la ha captado. Lo que había captado mi atención era la pieza que sonaba en los altavoces. Tenía algo que no supe nombrar inmediatamente: una cualidad de espacio, una manera de organizar las frecuencias medias, una textura ambiental que producía en el pecho esa resonancia particular que he descrito en otros capítulos como la señal de ser tocado por algo. No era una pieza extraordinaria. Era simplemente buena, con esa clase de bondad musical que produce bienestar sin exigir análisis.

Le pregunté al camarero qué era. Consultó el sistema con la despreocupación de quien hace eso veinte veces al día y me dijo el nombre de la playlist, que era una playlist editorial de Spotify titulada algo así como "ambient tarde", sin nombre de artista visible. Cuando

insistí, me dijo que el sistema indicaba que era "contenido generado automáticamente", que era la categoría que las plataformas usaban en 2026 para etiquetar el material producido algorítmicamente que habían decidido etiquetar en absoluto, que no era todo.

Me quedé con esa información durante un momento. La pieza seguía sonando. Seguía siendo buena. Seguía produciendo en mi pecho esa resonancia. El hecho de que hubiera sido generada por un algoritmo no había cancelado retroactivamente lo que me había producido mientras la escuchaba. Y sin embargo, algo había cambiado en la relación con ese sonido en el momento en que supe lo que era. No sé describirlo con más precisión que esto: antes de saber, escuchaba. Después de saber, pensaba.

Esa transición, de la escucha al pensamiento, ocurrida en el mismo bar con la misma pieza sonando, contiene algo sobre el momento histórico de 2026 que ningún conjunto de datos puede contener de la misma manera.

Estamos en el año en que la música generada por inteligencia artificial dejó de ser una curiosidad experimental para convertirse en parte constitutiva del paisaje sonoro ordinario. No como fenómeno de nicho que ocurre en laboratorios de tecnología o en festivales de arte digital. Como parte del flujo cotidiano de música que cualquier persona escucha en cualquier ciudad del mundo cuando entra en un bar, cuando abre una aplicación de streaming, cuando conduce con el radio conectado a una playlist algorítmica. La música de IA no está ya en el futuro ni en los márgenes del presente. Está en el centro, mezclada con todo lo demás, en muchos casos indistinguible de todo lo demás.

Las cifras que mencioné en el capítulo sobre publicar son verificables y han seguido creciendo: en el primer trimestre de 2026,

alrededor de un veinte por ciento del catálogo nuevo en las principales plataformas de streaming había sido generado total o parcialmente mediante herramientas algorítmicas. Ese porcentaje varía según la fuente y según cómo se defina "generado por IA", un problema de categorización que en sí mismo dice algo sobre la fluidez con que la frontera entre lo humano y lo algorítmico se ha vuelto en la práctica musical contemporánea. Hay músicos que usan herramientas de IA para generar melodías base que luego modifican. Hay otros que usan algoritmos para masterizar pero componen todo lo demás de manera tradicional. Hay plataformas de IA que generan piezas completas sin intervención humana más allá de los parámetros de entrada. Y hay todo el territorio intermedio, que es donde vive la mayor parte de la producción musical de 2026, en esa zona gris donde lo humano y lo algorítmico se han entretejido de maneras que son difíciles de separar con cualquier frontera limpia.

En ese contexto, la pregunta que este libro planta desde la primera página adquiere una concreción que no tenía cuando la música de IA era todavía una posibilidad especulativa: si un algoritmo puede generar música que el 97% de los oyentes no distingue de la música hecha por un ser humano, ¿qué cambia cuando un ser humano elige hacerla de todas formas?

La respuesta que me interesa dar aquí no es la respuesta filosófica en abstracto. Es la respuesta que viene de haber vivido la pregunta desde adentro, de haber experimentado los dos lados del proceso, de haber llegado a una posición que no es la posición del teórico sino la del practicante que ha tenido que decidir cómo relacionarse con una realidad que no iba a esperar a que nadie terminara de decidir cómo relacionarse con ella.

Esa posición tiene dos partes que conviven sin contradicción

aunque desde afuera puedan parecer inconsistentes.

La primera parte es esta: escucho música generada por inteligencia artificial, y puede ser hermosa, y cuando lo es la recibo con la misma apertura con que recibo cualquier otra cosa que produce en el cuerpo esa resonancia particular. Lo que escuché en el bar esa tarde era bueno, y el hecho de que fuera generado algorítmicamente no lo hacía menos bueno en sus cualidades sonoras objetivas. El oyente que llega a una pieza de IA sin saber lo que es y es alcanzado por ella está viviendo una experiencia estética genuina. No una experiencia falsificada ni una ilusión. Una experiencia real, producida por un estímulo sonoro real que llega a un cuerpo real y produce en ese cuerpo respuestas reales. El origen del estímulo no cancela la autenticidad de la respuesta.

La segunda parte es igualmente cierta: creo sin herramientas de IA, y esa elección no es nostalgia ni ideología ni rechazo de la tecnología. Es una elección sobre qué necesito específicamente del proceso de crear, y esa necesidad específica no puede ser satisfecha por ningún proceso que delegue la producción a un sistema externo, independientemente de la calidad del resultado que ese sistema produzca.

Esas dos partes no se contradicen. Se iluminan mutuamente. La capacidad de escuchar música de IA con apertura genuina y la decisión de crear sin ella provienen del mismo lugar: de haber entendido que consumir y producir son actos con lógicas completamente diferentes, que responden a necesidades diferentes y que se pueden habitar simultáneamente sin que ninguno de los dos invalide al otro.

Lo que el momento de 2026 ha hecho es volver urgente e inevitable una distinción que siempre estuvo ahí pero que podía

ignorarse mientras la música de IA era todavía un fenómeno marginal: la distinción entre lo que uno busca cuando escucha y lo que uno busca cuando crea. Son búsquedas diferentes. El oyente busca una experiencia sonora que produzca algo en su cuerpo y en su estado de ánimo. El creador, al menos el tipo de creador que describe este libro, busca un proceso que lo transforme mientras lo atraviesa, que exija su presencia completa, que sea capaz de sorprenderlo con su propia respuesta. Esas dos búsquedas no son contradictorias. Pueden coexistir en la misma persona sin que ninguna de las dos tenga que sacrificarse por la otra.

Lo que hace difícil mantener esa distinción en el paisaje de 2026 es la presión, que viene de varios lados simultáneamente, de tener que elegir un bando. Hay una polarización cultural en torno a la música de IA que organiza las posiciones disponibles en dos categorías que resultan insatisfactorias desde cualquier perspectiva honesta: la de quienes abrazan la IA como liberación creativa y democratización del acceso a la producción musical, y la de quienes la rechazan como amenaza existencial a la autenticidad artística y a los medios de vida de los músicos humanos. Ambas posiciones tienen elementos de verdad y ambas son incompletas de maneras que producen más ruido que claridad.

La posición que este libro ocupa, la que yo ocupo desde la experiencia vivida de varios años de práctica que incluyen el período con IA y la salida de ese período, no cabe en ninguna de esas dos categorías. No es el abrazo ni el rechazo. Es algo más parecido a la distinción cuidadosa: la IA produce cosas que pueden ser hermosas, y eso no requiere disculpa. El proceso de crear con IA produce algo diferente a lo que yo necesito del proceso de crear, y eso tampoco requiere disculpa. Los dos hechos son simultáneamente verdaderos y

no están en conflicto.

Hay algo que vale la pena señalar sobre la naturaleza específica de la polarización en torno a la IA en el campo musical, porque tiene características que la distinguen de otras polarizaciones culturales en torno a la tecnología. La discusión sobre la música de IA no es únicamente una discusión sobre calidad sonora ni únicamente una discusión sobre medios de vida de los músicos ni únicamente una discusión filosófica sobre la naturaleza de la creatividad. Es todas esas discusiones simultáneamente, entrelazadas de maneras que hacen que cualquier posición que solo aborde una de ellas parezca ingenua desde las perspectivas de las otras dos.

La discusión sobre calidad sonora tiene respuesta relativamente clara desde los datos: la calidad sonora de la música generada por IA ha alcanzado en 2026 un nivel en que la distinción perceptiva para la mayoría de los oyentes es prácticamente inexistente en muchos géneros. Eso es un hecho, y negar el hecho no produce ningún argumento útil.

La discusión sobre los medios de vida de los músicos es más compleja y tiene dimensiones económicas y sociales que exceden los límites de lo que este libro puede abordar con la profundidad que merecen. Lo que sí puedo decir desde mi experiencia es que la posición que yo ocupo, la del creador que hace música como hobby sin dependencia económica de ella, me coloca en una relación con esta dimensión de la discusión que es diferente a la de quien vive de la música. No más válida ni más honesta. Diferente, con sus propias cegueras y sus propias claridades. Para quien vive de producir o interpretar música, la proliferación de contenido generado algorítmicamente tiene consecuencias económicas muy concretas que no pueden resolverse apelando a la distinción filosófica entre proceso

y resultado. Eso merece ser reconocido sin minimizarlo.

La discusión filosófica sobre la creatividad es la que más directamente aborda lo que este libro trabaja, y es también la que menos certezas produce porque depende de qué se entiende por creatividad y de qué se considera el criterio relevante para evaluarla.

Si creatividad significa la capacidad de producir resultados originales que tienen valor estético para quienes los reciben, entonces la música de IA califica en 2026 con una evidencia que es difícil de disputar. Si creatividad significa el proceso de búsqueda de un ser humano que no sabe del todo adónde va, que se sorprende con su propia respuesta, que es transformado por lo que produce al producirlo, entonces la música de IA no califica, no porque el resultado sea inferior, sino porque el proceso que la produce no contiene nada de esa dimensión.

El problema es que esas dos definiciones de creatividad no se contradicen formalmente, pero apuntan hacia cosas tan diferentes que hablar de "creatividad" como si fuera una sola cosa produce más confusión que claridad. En 2026, lo más honesto que puedo hacer con ese término es usarlo con calificadores específicos: hay creatividad de resultado y hay creatividad de proceso, y son actividades relacionadas pero no idénticas, con fuentes diferentes, consecuencias diferentes para quien las practica, y razones diferentes para valorarlas.

Lo que yo practico es la segunda. No porque la primera sea inferior sino porque la segunda es la que me transforma, la que produce en mí algo que nada más produce, la que tiene sentido como práctica independientemente de lo que resulte de ella. Eso no es una declaración sobre lo que debería importarle a todo el mundo. Es una declaración sobre lo que me importa a mí, y parte de la honestidad que este libro intenta mantener es no universalizar lo que solo puedo

verificar desde la experiencia propia.

Hay una pregunta que aparece con frecuencia en las discusiones sobre música e inteligencia artificial y que merece ser abordada directamente porque está implícita en varios capítulos de este libro sin haber sido enunciada de manera explícita: ¿puede distinguir el oyente, en la experiencia real y no en el experimento controlado, la música hecha por un ser humano de la música generada por un algoritmo?

La respuesta estadística es que en la mayoría de los casos, no. El 97% que cité es real y está documentado por múltiples estudios con oyentes que van desde no músicos hasta expertos con formación. En condiciones de escucha ordinaria, sin acceso a información sobre el origen, la distinción es extremadamente difícil y frecuentemente imposible en términos sonoros puros.

Pero hay algo que los estudios de distinción perceptiva no capturan, algo que la tarde en el bar ilustra con más claridad que cualquier experimento controlado: la experiencia de saber. Cuando sé que algo fue generado algorítmicamente, mi relación con ese sonido cambia. No porque el sonido cambie, que no lo hace. Sino porque yo cambio. Cambia lo que busco en la escucha, cambia lo que me permito recibir, cambia la disposición con que el cuerpo se relaciona con el estímulo sonoro. El conocimiento del origen no cancela la calidad estética. Pero sí modifica la experiencia de la escucha de maneras que son reales aunque no sean cuantificables de la misma manera que la distinción perceptiva.

Eso es interesante porque sugiere que la pregunta relevante en torno a la música de IA no es únicamente la pregunta perceptiva —¿suena diferente?— sino también una pregunta sobre la relación entre el oyente y lo que escucha, sobre qué busca el oyente en la escucha y

si ese algo puede ser proporcionado por cualquier estímulo sonoro que cumpla con ciertos criterios técnicos o si hay algo en la relación con el origen que importa independientemente de esos criterios.

Mi experiencia personal sugiere que importa. Que cuando la tarde en el bar terminó y volví a casa, lo que llevaba conmigo no era la pieza de IA que había sonado en los altavoces sino la pregunta que había producido esa tarde. Y que si hubiera sido una pieza hecha por alguien en una habitación con frío y una nota incorrecta en algún minuto concreto, lo que habría llevado conmigo habría sido diferente, aunque el sonido fuera objetivamente similar.

Eso no prueba nada en términos universales. No establece ningún principio sobre qué tipo de música tiene derecho a existir ni sobre qué tipo de proceso creativo merece más reconocimiento. Lo que establece es algo mucho más local y más honesto: establece algo sobre cómo yo, específicamente, me relaciono con el sonido y con lo que busco en esa relación. Y eso, que parece una conclusión muy limitada para todo el recorrido que ha llevado hasta aquí, es en realidad la conclusión más sólida posible, porque viene de la verificación directa y no del argumento abstracto.

Quiero hablar ahora de algo que raramente aparece en las discusiones sobre música e IA y que sin embargo me parece uno de los aspectos más interesantes del momento histórico que estamos atravesando: lo que la proliferación de música algorítmica hace al proceso de creación humana, no en términos de mercado ni de competencia, sino en términos de significado.

Cuando crear música de manera técnicamente competente era difícil, cuando requería años de formación o inversiones considerables en equipo y en tiempo, el acto de hacerlo tenía cierta rareza que le otorgaba un tipo de significado relacionado con la dificultad. No todo

el mundo podía hacerlo. Lo que uno producía, aunque fuera modesto, representaba algo que no era accessible a cualquiera.

Eso ha cambiado radicalmente. En 2026, cualquier persona con acceso a una herramienta de IA puede generar en minutos algo que suena musicalmente competente. La barrera técnica de entrada para producir música que suene razonablemente bien ha descendido hasta un punto en que prácticamente no existe. Eso tiene consecuencias democratizadoras genuinas que merecen ser reconocidas: hay personas que tienen cosas que expresar musicalmente y que antes no tenían acceso a los medios para hacerlo, y ahora los tienen. Eso es real y no es trivial.

Pero tiene también una consecuencia que me parece igualmente real aunque sea menos discutida: cuando producir algo técnicamente competente ya no requiere nada que no esté inmediatamente disponible para cualquiera, el acto de producirlo a través del proceso difícil, lento e impredecible de la práctica humana adquiere un significado diferente al que tenía cuando ese proceso era la única vía posible. No mayor, no automáticamente superior. Diferente.

Lo que antes era simplemente la manera de hacer algo se convierte, en el contexto de 2026, en una elección. La elección de hacerlo de la manera que exige tiempo y presencia y disposición al error y calentamientos que duran veinte minutos y sesiones que no llegan a ningún lado y el riesgo permanente de que lo que sale no sea lo que esperabas. Esa elección, que antes no era una elección sino simplemente el proceso, ahora lo es de una manera que cambia algo en su significado.

No lo hace más virtuoso. No hay mérito automático en hacer las cosas de la manera difícil cuando hay una manera más fácil disponible, si el único criterio es el resultado. Pero sí hace que la

pregunta sobre por qué uno elige ese camino sea una pregunta que requiere respuesta, y esa respuesta tiene que venir de algún lugar que sea más específico y más honesto que "porque así se hace música de verdad", que es la respuesta que la nostalgia daría y que este libro ha intentado no dar.

Mi respuesta, la que he construido a lo largo de estos capítulos desde la experiencia directa, es esta: elijo el proceso difícil porque es el proceso que me transforma. No el resultado del proceso, que puede ser bueno o puede ser modesto o puede no ser nada particular. El proceso mismo. El hecho de atravesarlo, de estar en él con toda la presencia que exige, de ser sorprendido por mis propias manos, de descubrir en la nota incorrecta algo que el plan nunca habría producido. Eso es lo que busco y eso es lo que el proceso de creación con IA no puede darme, no porque la IA sea incapaz de producir belleza, que puede hacerlo, sino porque produce esa belleza sin necesitar que yo esté completamente presente en la producción.

Esa es la diferencia. No la que se escucha en el resultado. La que se vive en el proceso.

Hay una cosa que el momento histórico de 2026 ha hecho posible y que antes no lo era de la misma manera: la posibilidad de entender con claridad qué es lo que se busca específicamente en la práctica creativa, porque la alternativa más eficiente está disponible y puede ser comparada directamente. Antes de que las herramientas de IA existieran con la capacidad que tienen ahora, la razón por la que alguien hacía música de la manera difícil podía ser simplemente que era la única manera disponible para quien no tenía formación ni recursos. Ahora, la razón tiene que ser otra, porque la manera fácil existe y es accesible y produce resultados que suenan bien.

Eso, paradójicamente, clarifica. Obliga a quien elige el proceso

difícil a saber por qué lo elige. Y esa obligación de claridad es también un regalo del momento histórico, aunque no venga empaquetado como tal.

Lo que sé, después de todo el recorrido de este libro, es que lo que busco en la práctica musical no es producir música técnicamente competente. Eso puedo hacerlo con herramientas, y lo he verificado. Lo que busco es la transformación que ocurre en el cuerpo y en el sistema completo que soy mientras atravieso el proceso de improvisar sin saber adónde voy, con el riesgo de que la sesión no produzca nada y la posibilidad de que produzca algo que no podría haber sido producido de ninguna otra manera. Eso no puede delegarse. Eso requiere que yo esté ahí, completamente, sin red de seguridad, con toda la incompetencia técnica y toda la atención corporal y todo el tiempo que el proceso necesita.

Ese es mi camino en 2026. No el único camino. No el camino verdadero. El mío, construido desde las condiciones que tengo y desde las necesidades que he verificado a través de la experiencia directa, y sostenido por la convicción que solo la experiencia puede producir: la convicción de que lo que este proceso da no puede obtenerse de ninguna otra manera que conozca.

Hay músicos en 2026 que usan la IA de maneras que son genuinamente creativas, que han encontrado en la colaboración con sistemas algorítmicos posibilidades que ningún proceso exclusivamente humano les habría dado. Hay músicos que rechazan la IA completamente por razones que incluyen pero exceden lo que este libro trabaja, razones económicas y éticas y políticas que merecen respeto aunque no sean las razones que organizan mi posición. Hay músicos que hacen exactamente lo que yo hago: improvisar sin mapa, crear desde la intuición, publicar sin garantías, habitar el no-saber

como condición permanente.

El paisaje es amplio. Lo que este libro describe es un punto específico dentro de ese paisaje, no el punto correcto ni el único punto legítimo. Pero sí un punto real, habitado desde adentro, verificado desde la experiencia, y que en el contexto de 2026 tiene algo que decir que no podría decirse desde ningún otro punto del territorio.

Lo que dice es esto: cuando todo puede hacerse sin estar presente, elegir estar presente es una posición. No una posición heroica ni una posición que se arrogua ninguna superioridad sobre los demás. Una posición que tiene sus propias razones, sus propias verificaciones, su propia lógica interna que no necesita ser la lógica de nadie más para ser válida. Una posición que dice que el proceso importa independientemente del resultado, que la transformación que ocurre en el cuerpo mientras se traversa la práctica tiene valor aunque ese valor no sea mensurable en reproducciones ni en ingresos ni en ningún criterio que el mercado de la atención de 2026 reconozca como relevante.

La tarde en el bar terminó con esa pieza de IA todavía sonando de fondo mientras yo pensaba en lugar de escuchar, que es la transición que describe el momento histórico mejor que cualquier análisis: la transición de la presencia a la reflexión, del cuerpo a la mente, de la experiencia al argumento. Y cuando volví a casa esa noche, lo primero que hice fue sentarme frente al instrumento, no con ninguna urgencia particular ni con ninguna declaración de principios, sino simplemente porque era tarde y el instrumento estaba ahí y el cuerpo sabía que eso era lo que correspondía.

El calentamiento duró lo que duró. El material llegó cuando llegó. Lo que emergió esa noche no fue extraordinario ni pretendía serlo. Fue simplemente lo que las manos encontraron en ese estado

particular de ese día particular, con todo lo que ese día había contenido, incluyendo la tarde en el bar y la pieza de IA y la transición de la escucha al pensamiento y el camino de vuelta a casa con la pregunta instalada.

Eso es lo que tengo para ofrecer en el año en que las máquinas aprendieron a cantar: la presencia. No como protesta ni como nostalggia ni como defensa de ninguna tradición que el progreso amenaza. Como respuesta a la pregunta que la proliferación de la música algorítmica ha vuelto inevitable e impostergable: si la música puede hacerse sin que nadie esté ahí, ¿qué cambia cuando alguien decide estar ahí de todas formas?

Lo que cambia es exactamente esto: que alguien estuvo ahí. En ese lugar, en ese momento, con ese cuerpo, con ese estado que el cuerpo llevaba sin anunciarlo, siguiendo un hilo que no sabía adónde iba y descubriendo en el proceso algo que no habría existido sin ese tránsito particular. Eso es lo que ningún sistema de predicción estadística puede producir, no porque los sistemas sean inferiores sino porque producir eso no era lo que se les pidió que produjeran. Lo que se les pidió que produjeran fue música que sonara bien. Eso lo hacen. Lo que no se les puede pedir que produzcan es la transformación de alguien mientras crea, porque no hay nadie que sea transformado en ese proceso.

Esa transformación es mi razón. Es también, sospecho, la razón de todos los que en este año de máquinas que cantan siguen eligiendo estar presentes en el proceso aunque la presencia no sea necesaria para que el resultado exista. No porque crean que su resultado es mejor. Porque saben que el resultado sin el proceso no es lo que buscan, y lo saben no porque alguien se los haya dicho sino porque han verificado la diferencia con el cuerpo, que es la única verificación

que sobre estas cosas finalmente cuenta.

EPÍLOGO

La próxima nota todavía no existe

Eran las once y cuarto de la noche.

El silencio que siguió al último acorde tenía esa textura específica que ya conozco, la textura de algo que acaba de cruzar desde la nada hasta el ser y que ahora simplemente está ahí, sin pedir permiso, sin tener a dónde ir. Levanté los dedos de las teclas muy despacio, como si el gesto brusco pudiera romper algo. En la pantalla del ordenador, la forma de onda de lo que acababa de grabar se veía como siempre se ve: geografía de montañas pequeñas e irregulares, ninguna igual a la anterior, con valles abruptos y crestas densas donde algo se acumuló sin que yo lo planeara del todo.

La misma imagen que abrió este libro.

Pero no es la misma imagen, aunque lo parezca desde afuera. La persona que está sentada esta noche frente a ese instrumento lleva todo el peso de lo que este libro recorrió, aunque no lo lleve como carga sino como sedimento, que es la manera en que las cosas que importan se instalan en el cuerpo: no como argumento disponible para consulta, sino como disposición que opera antes de que la mente sepa que está operando.

Lo que ha cambiado no es el gesto. Es quien lo hace.

Pasé varios años convencido de que la pregunta central de mi relación con la música era una pregunta sobre el derecho: si tenía o no tenía derecho a crear sin formación, si el desconocimiento era una

deuda o una condición, si el amor sin la gramática podía producir algo que contara. Esa pregunta, que sonaba a pregunta filosófica, era en realidad una pregunta sobre el permiso. Sobre quién lo otorgaba. Sobre qué había que demostrar antes de que el permiso fuera legítimo.

Lo que la práctica fue erosionando, lentamente y sin anunciarlo, no fue la pregunta. Fue su pertinencia. No respondí si tengo derecho. Simplemente dejé de esperar la respuesta para sentarme frente al instrumento.

Eso, que desde afuera parece poca cosa, es desde adentro el movimiento más importante de todo el camino.

He pensado mucho en el oyente de Finlandia, esa persona cuyo nombre no sé y cuya tarde de escucha no puedo reconstruir. Un listener en un panel de datos, indistinguible de cualquier otro punto en cualquier otro mapa. Y sin embargo contiene algo que los números grandes no contienen de la misma manera: la evidencia de que algo cruzó. Que una pieza hecha en la privacidad de una noche sin testigos llegó a los oídos de alguien que no tenía ninguna razón afectiva para recibirla, y que de alguna manera llegó lo suficientemente lejos como para producir una reproducción completa. No sé si le gustó. No sé si volvió. Lo que sé es que el sonido recorrió la distancia entre el lugar donde fue hecho y el lugar donde fue escuchado, y que esa distancia es también, de alguna manera que no termina de ser formulable, la distancia entre estar completamente solo con algo y dejar de estarlo.

Publicar no me hizo músico. Pero me obligó a terminar las cosas, que es diferente y quizás más importante.

El año en que las máquinas aprendieron a cantar resultó ser también el año en que yo aprendí con mayor claridad por qué canto

yo. No porque la comparación me lo haya revelado de manera inmediata, sino porque la comparación, vivida desde adentro y no desde la teoría, produce el tipo de conocimiento que ningún argumento abstracto puede producir: el conocimiento de la diferencia entre dos experiencias que desde afuera parecen producir lo mismo y que desde adentro son completamente distintas en lo que hacen con quien las atraviesa.

Lo que la máquina no puede hacer no es sonar bien. Lo que no puede hacer es equivocarse de la manera que revela algo. No puede ir a un lugar que no sabía que iba a ir y descubrir en ese trayecto algo sobre el sistema que lo produjo. No tiene momentos de autodesconocimiento. No hay nadie ahí que sea sorprendido por su propia respuesta. Y esa sorpresa, que en el momento puede parecer simplemente error técnico —una nota que no encaja, una transición que no era la que el material pedía— es en realidad la señal más precisa de que alguien estuvo presente en el proceso de manera completa, sin escisión entre el que actúa y el que observa.

Lo que he aprendido, y que solo podía aprenderse desde adentro, es que la práctica creativa no tiene como fin principal el resultado. Tiene como fin la transformación del que la atraviesa, que a veces deja en el resultado una huella de esa transformación, y a veces no, y que en cualquiera de los dos casos produjo algo que no habría existido sin ese tránsito específico.

Eso es lo que el cuerpo sabe antes que la mente. Eso es lo que la improvisación enseña que la teoría no puede enseñar de la misma manera. Eso es lo que las músicas que existieron antes de que aprendiéramos a escribirlas han sabido siempre: que el sonido que viene de algún lugar en el cuerpo y regresa al cuerpo de quien lo escucha lleva en sí mismo algo que ningún sistema de notación puede

capturar completamente, que ningún algoritmo puede predecir con exactitud, que ningún proceso sin alguien completamente presente puede generar.

Hay una grabación que encontré hace unas semanas en una carpeta de archivos viejos, con fecha de hace cuatro años. No la recordaba. La escuché cuatro veces seguidas, y en la cuarta vez reconocí en ella no la pieza, sino la persona que la hizo: alguien que estaba al principio de algo sin saberlo, que tenía en las transiciones apresuradas la incomodidad de quien todavía no ha aprendido a quedarse el tiempo necesario en la nota antes de salir de ella hacia la siguiente. Esa incomodidad era también honestidad. El archivo contenía la huella de un momento real, con todo lo que ese momento tenía de inseguridad y de búsqueda y de disposición a seguir de todas formas.

Desde aquí esa pieza es mejor de lo que era cuando la hice. No en sus cualidades sonoras, que son las mismas. Mejor en el sentido de que ahora tengo los oídos para escuchar todo lo que contiene, incluyendo lo que dice sobre quien la hizo y el estado en que la hizo y lo que ese estado tenía de principio de algo que todavía no podía ver completo.

El aprendizaje creativo no es únicamente el aprendizaje de producir mejor. Es también, y quizás principalmente, el aprendizaje de escuchar con más capacidad lo que ya se ha producido. De recibir el propio trabajo con la apertura suficiente para que revele lo que contiene. Eso no se aprende en ningún manual. Se aprende haciéndolo y escuchándolo durante el tiempo que requiere, que es siempre más tiempo del que cualquier narrativa de rendimiento considera razonable.

Esta noche, en el silencio que sigue al último acorde, el único

criterio disponible sigue siendo el del cuerpo. No sé si lo que acabo de grabar es técnicamente correcto en ningún sentido que otro músico pudiera verificar. Lo que sé es lo que ha sido siempre la única información que tengo disponible sobre si algo llegó a donde tenía que llegar: ese clic entre el oído y el pecho, ese reconocimiento que ocurre antes de cualquier análisis y que dice, sin palabras, que algo encontró su lugar.

El reconocimiento estuvo ahí esta noche. Eso es suficiente para esta noche.

Mañana el instrumento estará en el mismo lugar. El calentamiento durará lo que dure. El material llegará o no llegará, y si llega irá a algún lado que todavía no existe porque depende de la sesión específica de mañana, de ese particular estado del sistema que seré en ese momento con todo lo que ese momento contenga: el cansancio o la energía, lo que se habrá procesado y lo que seguirá sin procesar, la temperatura de la habitación, el ángulo específico de la luz, la manera en que las manos se sienten sobre las teclas en ese instante que no ha ocurrido todavía.

Esa es la condición permanente del creador que aprende sin fin. No la certeza de llegar a ningún destino, sino la disposición renovada de sentarse frente al instrumento y ver qué ocurre cuando las manos empiezan a moverse, sin saber de antemano adónde, con la confianza que solo la práctica acumulada puede construir: la confianza de que lo que llegue desde ese lugar que no se controla completamente merece la pena de ser escuchado antes de ser corregido.

La próxima nota todavía no existe. Existe únicamente el silencio donde va a aparecer, que es el mismo silencio de siempre, el silencio específico que precede a cualquier cosa que todavía no ha comenzado. Y en ese silencio, que esta noche tiene la textura de algo terminado y

que mañana tendrá la textura de algo por empezar, está contenido todo lo que este libro no pudo decir porque ningún libro puede decir lo que solo ocurre cuando alguien se sienta frente al instrumento y deja que las manos vayan a donde tienen que ir.

Solo sé que no sé nada.

Y eso, después de todo el recorrido, me parece exactamente suficiente para volver a empezar.